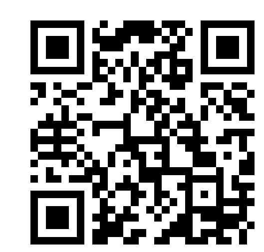
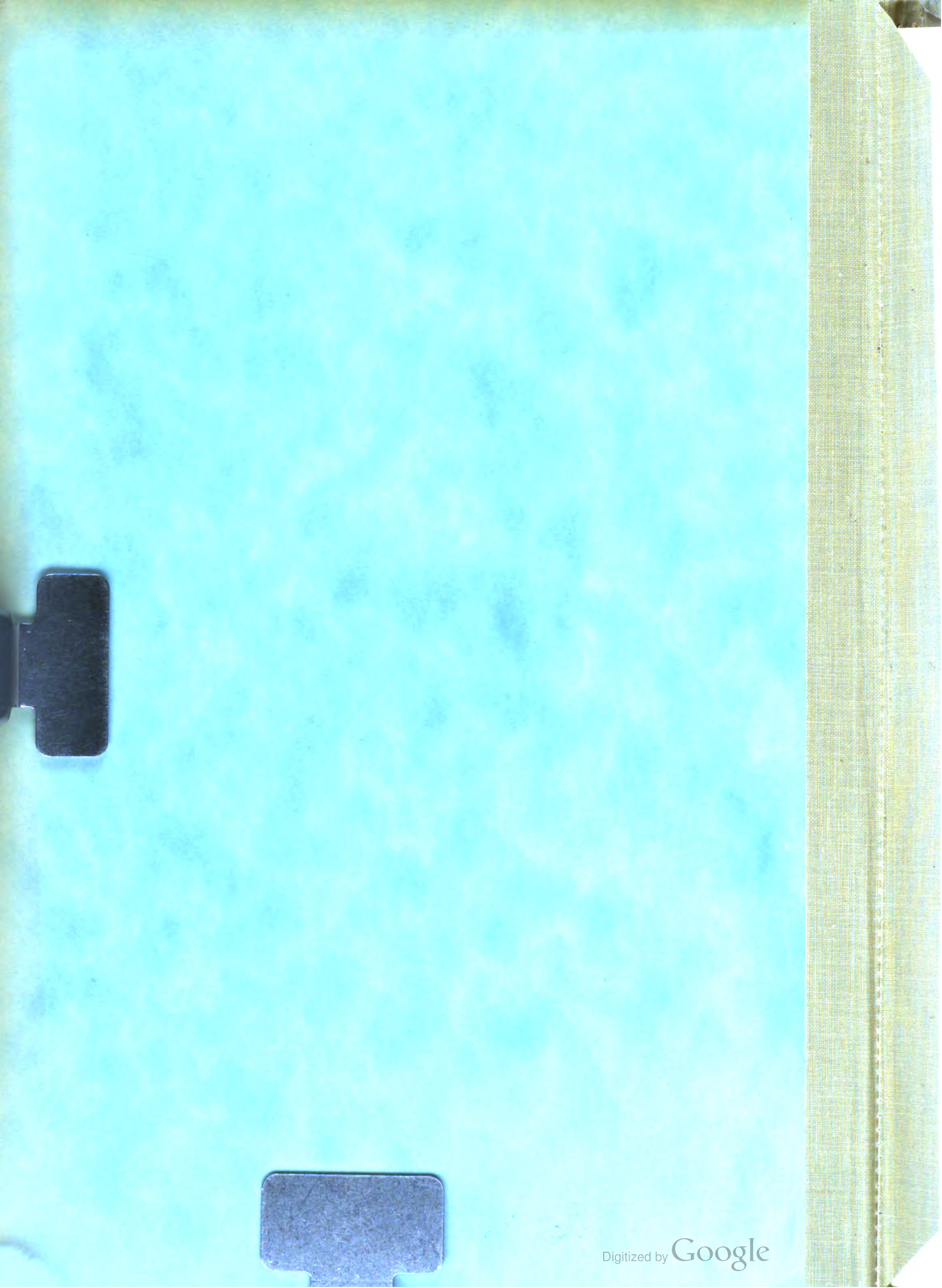






Studien zur Musikwissenschaft

Beihefte der

Denkmäler der Tonkunst in Österreich

unter Leitung von

Guido Adler.

Fünftes Heft.

1918.

LEIPZIG
Breitkopf & Haertel.

WIEN
Artaria & Co.

76

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Verzeichnis der Publikationen der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ 1893—1918 5

Guido Adler:
Zur Vorgeschichte der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ . . 9

Hermann Kretzschmar:
Die „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ 22

Wilhelm Fischer:
Zur Kennzeichnung der mehrstimmigen Setzweise um 1500 27

Paul Pisk:
Das Parodieverfahren in den Messen von Jacobus Gallus 35

Adolf Koczirz:
Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720 49

Irene Pollak-Schlaffenberg:
Die Wiener Liedmusik von 1778 bis 1789 97

Verzeichnis der Publikationen der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" 1893—1918.

I. Jahrgang 1894. I. Teil (1. Band): Fux, Joh. Jos., „4 Messen"; 1. Missa S. S. Trinitatis; 2. Missa S. Caroli (Canonica); 3. Missa Quadragesimalis; 4. Missa Purificationis. 2. Teil (2. Band): Muffat, Georg, „Florilegium Primum", für Streichinstrumente (Augsburg 1695) (7 Suiten).

II. Jahrgang 1895. I. Teil (3. Band): Fux, Joh. Jos., „27 Motetten". 2. Teil (4. Band): Muffat, Georg, „Florilegium Secundum", für Streichinstrumente (Passau 1698) (8 Suiten).

III. Jahrgang 1896. 1. Teil (5. Band): Stadlmayer, Joh., „Hymnen" (Innsbruck 1628). 2. Teil (6. Band): Cesti, Marc. Antonio, „Il Pomo d'oro", Bühnenfestspiel (Wien 1666). Prolog und erster Akt. 3. Teil (7. Band): Muffat, Gottlieb († 1770), „Componimenti Musicali per il Cembalo". Sechs Suiten und eine Ciaccona für Klavier.

IV. Jahrgang 1897. 1. Teil (8. Band): Froberger, Johann Jakob, „Orgel- und Klavierwerke I." (12 Tokkaten, 6 Fantasien, 6 Kanzonen, 8 Capriccios, 6 Ricercare.) 2. Teil (9. Band): Cesti, Marc. Antonio, „Il Pomo d'oro", Bühnenfestspiel, zweiter bis fünfter Akt.

V. Jahrgang 1898. 1. Teil (10. Band): Isaac, Heinrich, „Choralis Constantinus", liber I 1550 (Graduale in mehrstimmiger Bearbeitung, A-Capella). 2. Teil (11. Band): Biber, Heinrich v., „Sonatae Violino Solo" (8 Violinsonaten mit Klavierbegleitung 1681).

VI. Jahrgang 1899. 1. Teil (12. Band): Handl (Gallus), Jakob, „Opus musicum", Motettenwerk für das ganze Kirchenjahr, I. Teil. (Vom 1. Adventsonntag bis zum Sonntag Septuagesima.) 2. Teil (13. Band): Froberger, Joh. Jakob, Klavierwerke II (28 Suiten).

VII. Jahrgang 1900. 14. und 15. Band: Sechs Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositonen des XV. Jahrhunderts. Erste Auswahl. Mit vollständigem thematischen Katalog.

VIII. Jahrgang 1901. 1. Teil (16. Band): Hammerschmidt, Andreas, Dialogi oder Gespräche einer gläubigen Seele mit Gott, I. Teil, für Vokalstimmen mit Instrumentalbegleitung. 2. Teil (17. Band): Pachelbel, Johann, 94 Kompositionen, zumeist Fugen über das Magnifikat für Orgel oder Klavier.

IX. Jahrgang 1902. 1. Teil (18. Band): Wolkenstein, Oswald von, Geistliche und weltliche Lieder, ein- und mehrstimmig. 2. Teil (19. Band): Fux, Johann Josef, Mehrfach besetzte Instrumentalwerke: Zwei Kirchensonaten und zwei Ouvertüren (Suiten).

X. Jahrgang 1903. 1. Teil (20. Band): Benevoli, Orazio, „Festmesse und Hymnus" zur Einweihung des Domes in Salzburg 1628, mit 53 Stimmen. 2. Teil (21. Band): Froberger, Johann Jakob, „Orgel- und Klavierwerke III" (Schluß). (13 Tokkaten, 10 Capriccios, 7 Ricercare, 2 Fantasien, 2 Suiten und Suitensätze.)

XI. Jahrgang 1904. 1. Teil (22. Band): Sechs Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jahrhunderts. Zweite Auswahl. 2. Teil (23. Band): Muffat, Georg, Auserlesene, mit Ernst und Lust gemengte „Instrumental Music" 1701: Sechs Concerti grossi, mit einem Anhang aus „Armonico Tributo" 1682.

XII. Jahrgang 1905. I. Teil (24. Band): Handl (Gallus), Jakob, „Opus musicum", Motettenwerk für das ganze Kirchenjahr, II. Teil. (Vom Sonntag Septuagesima bis zur Karwoche.) 2. Teil (25. Band): Biber, Heinrich Franz, Sechzehn Violinsonaten samt den zugehörigen Bildern vor jeder Sonate.

XIII. Jahrgang 1906. 1. Teil (26. Band): Caldara, Antonio, Kirchenwerke: Acht Motetten, Stabat Mater, Missa dolorosa, Te Deum, Crucifixus. 2. Teil (27. Band): Wiener Klavier- und Orgelwerke aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts: Alessandro Poglietti, Ferdinand Tobias Richter, Georg Reutter der Ältere.

XIV. Jahrgang 1907. 1. Teil (28. Band): Isaac, Heinrich, Weltliche Werke: Deutsche, französische, italienische Lieder, lateinische Gesänge, Instrumentalsätze, Orgel- und Lauten-Tabulaturen, fragliche Stücke. 2. Teil (29. Band): Haydn, Michael, Instrumentalwerke I. 2 Sinfonien, Türkischer Marsch, 6 Menuette für Orchester, 2 Divertimenti, 1 Streichquartett.

XV. Jahrgang 1908. 1. Teil (30. Band): Handl (Gallus), Jakob, „Opus musicum", Motettenwerk für das ganze Kirchenjahr, III. Teil. (Von der Karwoche bis zum Dreifaltigkeitsfest exklusive.) 2. Teil (31. Band): Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750. Vorläufer der Wiener Klassiker: J. A. G. Reutter jun., G. Chr. Wagenseil, G. M. Monn, M. Schlöger, J. Starzer.

XVI. Jahrgang 1909. 1. Teil (32. Band): Isaac, Heinrich, „Choralis Constantinus" liber II. Nebst einem Anhang: Ergänzung zu den weltlichen Werken von H. Isaac (als Nachtrag zu Jahrgang XIV, Band 1). 2. Teil (33. Band): Albrechtsberger, Johann Georg, Instrumentalwerke (2 Sinfonien, 1 Quintuor, 4 Quartette, Präludien und Fugen für Orgel und Klavier).

XVII. Jahrgang 1910. 34. und 35. Band: Fux, Johann, Josef, „Costanza e Fortezza", Festa teatrale in drei Akten, Dichtung von Pietro Pariati, Tänze von Nicola Matheis.

XVIII. Jahrgang 1911. 1. Teil (36. Band): Umlauf, Ignaz, „Die Bergknappen", Originalsingspiel in einem Aufzug, Dichtung von Paul Weidmann. 2. Teil (37. Band): Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert: Hans Judenkünig, Hans Newsidler, Simon Gintzler, Valentin Greff Bakfark und Unica der Wiener Hofbibliothek.

XIX. Jahrgang 1912. 1. Teil (38. Band): Sechs Trienter Codices, Geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jahrhunderts. Dritte Auswahl: Fünf Messen (Dufay, Okeghem, Anonymus). 2. Teil (39. Band): Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750. Vorläufer der Wiener Klassiker. Zweite Auswahl: Mathias Georg Monn, fünf Sinfonien und zwei Konzerte; Johann Christoph Mann, Divertimento.

XX. Jahrgang 1913. 1. Teil (40. Band): Handl (Gallus), Jakob, „Opus musicum", Motettenwerk für das ganze Kirchenjahr, IV. Teil. (Vom Dreifaltigkeitsfest bis zum Advent, exklusive.) 2. Teil (41. Band): Gesänge von Frauenlob, Reinmar von Zweter und Alexander nebst einem anonymen Bruchstück, nach der Handschrift 2701 der Wiener Hofbibliothek. Register zu den ersten zwanzig Jahrgänge der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich".

XXI. Jahrgang 1914. (Band 42 bis 44): Gassmann, Florian Leopold, „La Contessina" (Die junge Gräfin), Text nach C. Goldoni von M. Coltellini mit deutscher Übersetzung von J. A. Hiller, in 3 Akten. Nebst neukomponierten Arien von Josef Schuster. (Band 44a): Gluck, Christoph Willibald, „Orfeo ed Euridice" in der Originalpartitur der Wiener Setzung von 1762, mit neuer deutscher Übersetzung und ausgesetztem Basso Continuo.

XXII. Jahrgang 1915. (Band 45): Haydn, Johann Michael, Drei Messen (Sti. Francisci, Dominica palmarum, Tempore quadragesimae).

XXIII. Jahrgang 1916. 1. Teil. (Band 46): Draghi, Antonio, Kirchenwerke (zwei Messen, Stabat mater, zwei Hymnen). 2. Teil (Band 47): Fux, Johann Josef, Concentus musico- instrumentalis, enthaltend 7 Partiten, und zwar: 4 Ouvertüren, 2 Sinfonien, 1 Serenade.

XXIV. Jahrgang 1917. (Band 48): Handl (Gallus), Jakob, „Opus musicum", Motettenwerk für das ganze Kirchenjahr. V. Teil: Gesänge für die Feste der Heiligen.

XXV. Jahrgang 1918. 1. Teil. (Band 49): Vier Messen für Soli, Chor und Orchester aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts: H. F. Biber, Missa Sti Henrici, H. Schmeltzer, Missa nuptialis, J. C. Kerll, Missa cujus toni und Missa a 3 cori. 2. Teil (Band 50): Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720: J. G. Peyer, F. J. Hinterleithner, J. G. Weichenberger, Graf Logi, W. L. Freiherr v. Radolt, J. Th. Herold, Jaques de St. Luc, mit Anhang: H. F. Biber, G. Muffat, Graf Tallard, R. Berhantizki.

Studien zur Musikwissenschaft.

Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

Erster Band: Dr. Egon Wellesz, Cavalli und der Stil der venezianischen Oper von 1640—1660; Dr. Max Neuhaus, Antonio Draghi; Dr. Ernst Kurth, Die Jugendopern von Gluck; Dr. Adolf Koczirz, Hofmusikakten des Wiener Hofkammerarchivs.

Zweiter Band: Dr. Rudolf von Ficker, Beiträge zur Chromatik des 14. bis 16. Jahrhunderts; Dr. Gustav Donath (mit Zusätzen von Dr. R. Haas), Fl. L. Gassmann als Opernkomponist; Dr. Lothar Riedinger, Dittersdorf als Opernkomponist.

Dritter Band: Dr. Anton M. Klafsky, Michael Haydn als Kirchenkomponist; Dr. Wilhelm Fischer, Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils.

Vierter Band: Dr. Guido Adler, Zur Geschichte der Wiener Meßkomponistion in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts; Dr. Heinrich Rietsch, Der „Concentus“ von J. J. Fux; Dr. Hans Gál, Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven; Dr. Adolf Koczirz, Zur Lebensgeschichte Alexander de Pogliettis; Dr. Franz Waldner, Zwei Musikinventare des 16. und 17. Jahrhunderts.

Fünfter Band: Verzeichnis der Publikationen 1893—1918; Dr. Guido Adler, Zur Vorgeschichte unserer „Denkmäler“; Dr. Hermann Kretschmar, Die Denkmäler der Tonkunst in Österreich; Dr. Wilhelm Fischer, Zur Kennzeichnung der mehrstimmigen Setzweise um 1560; Dr. Paul Pisk, Das Parodieverfahren in den Messen von Jacobus Gallus; Dr. Adolf Koczirz, Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720; Dr. Irene Pollak-Schlaffenberg, Die Wiener Liedmusik von 1778—1789.

Zur Vorgeschichte der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“.

(Anläßlich ihres 25jährigen Bestandes.)

Von Guido Adler.

Zur Zeit des Aufstieges unserer Wissenschaft, in den Achtzigerjahren des vorigen Jahrhundertes steigerten sich stetig die Ansprüche an Zugänglichkeit des Kunstmateriales. Alle Versuche, eine zusammenfassende Geschichte der Tonkunst oder auch nur historisch fundierte Monographien zu schreiben, mußten an dem Mangel der Möglichkeit, die Kunstwerke als Ausgangspunkt der Forschungen zu nehmen, scheitern oder zumindest beeinträchtigt werden. So vielfach Einzelbestrebungen hervortraten, Kunstwerke zu edieren, so wenig entsprachen sie den Anforderungen der neu erstehenden Musikwissenschaft. Nur einzelne Gesamtausgaben von Werken der Tonheroen, die in langen Jahrzehnten sich mühsam hervorarbeiteten, wiesen die Wege für das wie in Nebelferne liegende Ziel. Sie beschränkten sich auf das 18. Jahrhundert und nur mit der Palestrina-Ausgabe wurde von deutscher Seite ein kühner Griff in das 16. Jahrhundert getan. Noch waren große Meister der verschiedenen Hochblüten der Musik der Vergangenheit nicht berücksichtigt und der Zusammenhang der Kunsterscheinungen konnte nicht aufgedeckt werden, da die Kunst der Übergangszeiten vollständig im unklaren war. Zudem konnten erst im jüngeren Stadium der Musikforschung die Mittel gefunden werden, um die Kunstwerke in fachkundiger, streng wissenschaftlicher Weise zu edieren. Die Editionstechnik mußte erst erarbeitet, die semeiographischen (palaeographischen) Studien mußten erweitert und vervollkommnet werden, um den Aufgaben gerecht zu werden. Daneben bestanden andere Schwierigkeiten und Probleme, die mit der Verhältnisstellung der Ausgaben von Kunstwerken zur Wissenschaft einerseits, zur praktischen Kunst andereits zusammenhingen. Denn nie sollte außer Acht gelassen werden, daß solche Publikationen auch für die stetig fortschreitende Kunst von Wichtigkeit sind und somit auch für die schaffenden Künstler möglichst verwendbar seien, damit das historische Studium klärend und fördernd auf die letzteren wirken könne. Präziseste Authentizität der Kunstwerke in Berücksichtigung ihrer Notationseigentümlichkeiten und Möglichkeit der Einsichtnahme der Künstler sollten in Vereinbarung und Ausgleich gebracht werden. Auch das Verhältnis zwischen Forscher und Künstler in der Erfüllung solcher Aufgaben mußte geklärt werden. Eine gewisse Verhältnismäßigkeit im Anteil der beiden Gruppen mußte eingerichtet werden — lauter Aufgaben, die die neue Arbeit zu lösen, zu erfüllen hatte.

Von allen Kulturnationen waren einzig die Deutschen, resp. Deutschösterreicher nicht einseitig vorgegangen, hatten in ihren Editionen und Editionsprogrammen auch die Kunstwerke anderer Nationen mitberücksichtigt und im dunklen Drange nach Erforschung der Zusammenhänge heranzuziehen gesucht. Engländer, Franzosen, Italiener, Holländer, Spanier hatten in bemerkenswerter Weise ihre Neigung bekundet, sich dem Vorgange der Deutschen anzuschließen, allein erst schrittweise konnten sie folgen oder — blieben beim Eingangstore stehen, wie die Italiener. Es galt also die Kräfte zu sammeln, die Arbeitsgebiete abzustecken, die Aufgaben zu verteilen, die Editionsprinzipien zu bestimmen und die Auswahl zu treffen. Von solchen Erwägungen und Wünschen erfüllt, suchte ich Fühlung: ich erkannte, daß solche Riesenunternehmungen nur mit staatlicher Hilfe, vielleicht sogar am wirksamsten unter staatlicher Führung verwirklicht werden können. Eine Kooperation der Kulturstaaten schien geboten, zumindest ein enges Zusammengehen vom Deutschen Reich und Österreich, denen dann die anderen sich anschließen konnten. Wie ich bei der Gründung der „Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft“ den Zusammenschluß der beiden Reiche als das einzig ersprießliche gehalten und mich an die zwei besten Männer unseres Faches im Deutschen Reiche gewendet hatte, um gemeinsam ein Fachorgan erster Ordnung ins Leben zu rufen — also eine „mitteleuropäische“ Kooperation im Auge hatte —, so galten meine ersten Bestrebungen einer gemeinsamen Erfüllung der schweren Aufgabe, wie sie durchgeführt werden sollte.

In meiner damaligen Stellung als Professor extraordinarius an der deutschen Universität in Prag machte ich von meinen Absichten schon aus kollegialen Rücksichten dem Wiener Professor ordinarius Eduard Hanslick Mitteilung und er schloß sich bereitwillig an. Im April 1889 wurde ein eingehendes Promemoria dem k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht überreicht. Eine ausführliche Begründung stand an der Spitze, die die eigentlich musikwissenschaftliche und die allgemein kulturelle Seite behandelte. Das angestrebte Unternehmen wurde betitelt: „Monumenta historiae musices“ und sollte erstens eigentliche Denkmäler (Kunstwerke) und zweitens Dokumente, ferner Quellenschriften theoretisch-historischen Inhaltes umfassen. Eine Übersicht über die bisherigen Versuche wurde gegeben und der zeitliche Umfang der zu edierenden Werke bestimmt: angefangen von den ersten mehrstimmigen Versuchen, einschließend den Minne- und Meistergesang, ausschließend den Choral (gregorianischen, für den die musterhafte Ausgabe der Paléographie musicale von den französischen Benediktinern kurz vorher begründet war) bis zum Ende des 18. Jahrhundertes. Die großen Meister des 18. Jahrhundertes, denen bisher noch nicht Gesamtausgaben gewidmet waren (Gluck und Haydn), wurden Spezialunternehmungen zugewiesen. Eine lange Reihe der wichtigsten Namen wurde angeführt: Künstler, die in den beiden Reichen geboren sind oder daselbst gewirkt haben, besonders dann, wenn sie von bestimmendem Einfluß auf den Fortgang der Kunst waren. Der Charakter der Anthologie



sollte vermieden und die Werke in ihrer Geschlossenheit ediert werden. Unica in deutschen und österreichischen Bibliotheken könnten, selbst wenn die darin enthaltenen Werke von Ausländern stammen, Aufnahme finden, besonders wenn ihre Pflege und ihre Einflußnahme im heimischen Kunstleben nachweisbar ist. Die Abteilung der Quellenwerke sollte sich vorerst auf die Ergänzung der Lücken in den Sammelwerken von Gerbert und Coussemaker und auf Neuausgabe der dort besonders fehlerhaft und unvollständig edierten Traktate beschränken und bis zur Mitte des 18. Jahrhundertes fortgeführt werden. Mit der Monumentalausgabe sollte eine Nebenedition praktisch wirksamer Werke für die Zwecke der Aufführung parallel gehen. Die Frage der Vereinigung von Forschern und Künstlern an der Erfüllung dieser Aufgaben wurde einer Erörterung unterzogen und die Eingabe schloß mit folgenden Worten: „Es wird somit die Frage unterbreitet, ob die Gründung von ‚Monumenta historiae musices' der unentbehrlichen Förderung und Unterstützung von seiten der h. Regierung begegnen würde, ob das k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht gewillt wäre, mit der kaiserlich deutschen Regierung sich ins Einvernehmen zu setzen behufs einer zweckdienlichen Vereinbarung zu gemeinsamem Vorgehen (war vorher unter Hinweis auf die enge künstlerische Zusammengehörigkeit der beiden Reiche, ihre politische Verbindung in vergangener Zeit und die unzerreißbare kulturelle Gemeinschaft begründet worden), um so ein Werk ins Leben zu rufen, das für immerdar die Schätze der abendländischen Kultur auf dem Gebiete der Tonkunst zugänglich machen soll und noch in den fernsten Zeiten Zeugnis ablegen könnte von dem künstlerischen und wissenschaftlichen Ernst der Förderer, Veranstalter und Arbeiter. Groß ist die Aufgabe, schwer die Verantwortung, desto schöner und befriedigender der Lohn: die Erhaltung ehrwürdiger, erhabener Denkmäler, die Befruchtung des Kunstlebens mit frischen Trieben, die Möglichkeit wissenschaftlicher Erkenntnis der Entwicklung eines der herrlichsten Zweige kulturellen Lebens, der Tonkunst, ihres Zusammenhanges mit dem übrigen Geistesleben." Auch auf die Begleiterscheinung solch editorischer Arbeiten, auf die Heranziehung und Heranbildung einer mit den modernen Hilfsmitteln wirklicher Forscherarbeit ausgestatteten Schule wurde hingewiesen.

Die Antwort (vom 15. März 1889) lautete insofern günstig und ermutigend, als die „tunlichste Förderung" in Aussicht gestellt wurde — allein mit der einschränkenden Folgebemerkung: „sobald für dasselbe eine Grundlage geschaffen sei, welche für die Verwirklichung und den dauernden Erfolg des Werkes hinreichende Gewähr zu bieten geeignet ist". Und dies blieb auch der Standpunkt, den das Ministerium in der Folgezeit beibehielt. Es oblag also den in der Eingabe Unterzeichneten, die Organisation zu treffen und die Beziehungen mit dem Deutschen Reiche anzuknüpfen und sonstwie Mittel zu beschaffen. Daß die Unternehmung einen „rein privaten Charakter annehmen" sollte, wurde auch später mehrmals betont. Demgemäß waren auch Unterhandlungen, die die auswärtigen Beziehungen und Vereinbarungen treffen sollten, in „privater

Weise“ zu führen. „Offizieller oder offiziöser Vermittlung bedürfe es nicht.“ Ich hatte bereits vor Überreichung der ersten Eingabe mit Friedrich Chrysander und mit der Firma Breitkopf und Haertel Fühlung genommen.

Chrysander und Haertels (Dr. von Hase) zeigten sich sehr eingenommen für den Plan, ich unternahm eine Reise nach Deutschland, behufs persönlicher Beratung, die mich bis Bergedorf (zu Chrysander) führte. Am 11. Mai 1889 meldeten mir Haertels: „In der von Ihnen in so dankenswerter Weise angeregten Angelegenheit der Monumenta hoffen wir Ihnen möglichst bald nähere Mitteilung machen zu können.“ Nach einer neuerlichen Besprechung der Angelegenheit erhielt ich am 4. November 1890 ein Schreiben von Haertels: „ . . . . . Am 1. November hat unser Dr. von Hase die Gelegenheit wahrgenommen, bei dem Herrn Minister der Geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten, Herrn Dr. von Gossler, in der Angelegenheit dieser Denkmäler persönlich nachzufragen mit dem besonderen Hinweis darauf, daß ein Zusammenwirken bei der zunächst nötigen Enquête des handschriftlichen Materials und der Herausgabe selbst dringend wünschenswert sei. Der Minister ist dem Unternehmen sehr freundlich gesinnt und hat uns anheimgegeben, auf das Vorwärtsschreiten in der Sache zu drängen. Ein Ausschuß, zusammengesetzt aus Mitgliedern der Akademie der Wissenschaften und der Künste hat bereits gegen Ostern auf Anfrage des Ministers die Veranstaltung der Enquête empfohlen. Durch einen Zufall ist die Sache aber nicht recht vorwärts gekommen, doch war kürzlich ein neuer Erlaß des Ministers erfolgt, welcher jenen Ausschuß auffordert, bestimmte Vorschläge über die Enquête zu machen und die Sache weiter zu leiten, so daß in aller Kürze nunmehr dieser Aufschub nachgeholt sein dürfte. Sowohl bei dem Herrn Minister wie bei den Referenten und den Ausschußmitgliedern war volle Geneigtheit zu einem derartigen Zusammenarbeiten mit dem von österreichischer Seite aus geplanten Vorgehen und namentlich auch Professor Spitta, bei dem wir zuerst vertraulich wegen der Sache fragten, hielt dies für durchaus erwünscht . . .“ Die Verhandlungen gerieten ins Stocken. Nach zwei Jahren übersandte Dr. von Hase „als Ehrengabe“ zur „Ausstellung für Musik und Theaterwesen“ einen „Probeband“ der „Denkmäler Deutscher Tonkunst“, dessen Vorwort von einer „provisorischen Kommission von deutschen Reichsangehörigen“ unterzeichnet ist. „In ähnlicher Weise wie Ihre stattliche Ausgabe der Kompositionen der Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Joseph I. wird der freilich bescheidene Band von Samuel Scheidts ‚Tabulatura nova‘ eine Probe bilden für das große Unternehmen der ‚Monumenta musices historica‘, das hoffentlich die Kräfte Österreichs, Deutschlands und Italiens für diesen Zweck vereinigen wird . . .“. Das ausführliche Schreiben suchte das separate Vorgehen Preußens zu begründen und es lag ein Prospekt bei über die ganze Anlage. Leider sollte sich das prophetische Wort in dem Briefe: „fortgesetzt wird die Unternehmung in jedem Falle“ nicht erfüllen. Der zweite Band erschien erst nach zwei Jahren (1894) und dann blieb das Unter-

nehmen stecken, bis es im Jahre 1900 durch die diplomatisch gewandte Behandlung seitens des Freiherrn Rochus von Liliencron und das tätige Interesse des Kaisers Wilhelm seine Wiedererstehung feierte und von da an bis auf den heutigen Tag in ruhmvollem Bestande sich behauptet, nach Liliencrons Tode unter der Leitung von Hermann Kretzschmar stehend. Nach vorheriger schriftlicher Anfrage kam Freiherr von Liliencron im Oktober 1901 nach Wien, um die Vereinbarung über die Abgrenzung der beiden Arbeitsgebiete zu besprechen. In knapp einer Stunde waren wir im reinen und schlossen die Vereinbarung vorbehaltlich der Zustimmung der beiderseitigen Kommissionen. Das an die Spitze der Vereinbarung gestellte Prinzip: „die beiden Denkmäler treten bei aller Wahrung ihrer Selbständigkeit in das Verhältnis gegenseitiger Verständigung und Förderung" wurde unentwegt festgehalten. Um den letzten Absatz der Vereinbarung: „Bezüglich der wissenschaftlichen Behandlung der Editionen soll möglichste Gleichartigkeit erstrebt werden" zur vollen Durchführung zu bringen, wurde ich zu einer Beratung eingeladen, die am 13. März 1902 im preußischen Kultusministerium stattfand, an der die Herren von Liliencron, Kretzschmar, Wüllner, Stumpf, Sandberger, Fleischer, Haberl und Seiffert teilnahmen. In vierstündiger Sitzung wurden die Vereinbarungen getroffen, die sich im großen und ganzen mit den bisher beobachteten deckten und bezüglich der Bestimmung, daß der Basso Continuo ausgesetzt werden sollte, dem Vorgange Österreichs folgten. Auf Grund dieser Vereinbarungen wurde von jeder der Unternehmungen eine „Richtschnur für die Herausgabe" und eine „Instruktion für Kopiaturen und Spartierungen" verfaßt. Im Jahre 1900 wurde neben den von der musikgeschichtlichen Kommission, die vom preußischen Ministerium unter Anschluß von Sachsen und anderer deutscher Bundesstaaten gebildet war, herausgegebenen „Denkmälern deutscher Tonkunst", die nunmehr als „Erste Folge" erschien, eine „Zweite Folge": „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" in selbständiger Weise ediert. Die Abgrenzungsverhandlungen mit der bayerischen Kommission (Adolf Sandberger) gestalteten sich schwierig und sind bis auf den heutigen Tag nicht völlig geklärt. Ein flüchtiger Blick auf die dort edierten Kunstwerke und Autoren wird dies auch dem Fernestehenden sofort begreiflich erscheinen lassen. Selbst Bemühungen unseres Kommissionsmitgliedes, Dr. Wilhelm Ritter von Hartel (damals k. k. Minister für Kultus und Unterricht), die er auf einer Reise nach München in eifriger Weise anstellte, waren von keinem nachwirkenden Erfolge begleitet.

Nach Erörterung dieser Verhältnisstellung der Denkmälerunternehmungen von Deutschland und Österreich, die in ihrer Gesamtheit zu den Vorbedingungen, resp. zur „Vorgeschichte" einbezogen und einheitlich erzählt werden mußten, kehren wir nunmehr zu dem Stadium der Vorbereitung zurück, innerhalb dessen diese Unterhandlungen initiiert waren. Es galt damals die Grundlagen für das große Werk zu schaffen: Vorerst wurde ein Kataster

der Autoren angelegt, dann die bibliographischen Vorarbeiten in Österreich-Ungarn aufgenommen. Sie gestalteten sich mühsam und äußerst schwierig. Vollkommen im unklaren war man über die möglichen Fundorte. Die ganze einschlägige Literatur und alle zugänglichen Katalogsverzeichnisse (gedruckte gab es nicht) mußten durchforscht werden; die Hauptsorge war die Eruierung der nicht bekannten Bestände. Achtzehnhundert Aufrufe ergingen an Anstalten und Private. Das Ergebnis war minimal. Selbst von Instituten, von denen man annehmen mußte, daß dort Material unbedingt zu finden sei oder in einem früheren Zeitpunkte vorhanden war, kamen Absagen, sei es aus Mangel an Interesse, sei es weil die Bestände nicht aufgenommen oder nicht auffindbar oder in einem Zustande waren, der eine Aufnahme nicht zuließ, sei es, daß die betreffenden Aufsichtsorgane keine Erfahrung in bibliographischen Aufnahmen, nicht einmal in der Anlage von kursorischen Verzeichnissen hatten. Die politischen Landesstellen hatten über Anordnung des Unterrichtsministeriums Weisungen ergehen lassen, ebenso die „K. k. Zentralkommission für Kunst und historische Denkmale". Einzelne Konservatoren bemühten sich, diesem Wunsche zu entsprechen und gaben wertvolle Winke für Eruierung von Beständen. Es blieb endlich nichts übrig, als in alle irgend wie in Frage kommenden Orte Sendboten zu schicken. Natürlich nahmen diese Vorkehrungen mehrere Jahre in Anspruch. Das k. k. Ministerium stellte im Jahre 1890 den Betrag von 1000 Gulden zur Verfügung, der in gleicher Höhe auch in den Jahren 1891 und 1892 angewiesen wurde. Es bedarf nicht der Versicherung, daß innerhalb dieses Zeitraumes die Kosten einer völlig zweckentsprechenden bibliographischen Vorarbeit für die Edition damit nicht gedeckt werden konnten. Die Aufnahmen mußten sich auf Inventarisierung beschränken. Es konnten nicht genaue bibliographische Beschreibungen gemacht werden, die auf die Zeit der Einordnung des betreffenden Materials zu Vorbereitungszwecken der Edition verschoben werden mußten. Immerhin gelang es, wenigstens eine Übersicht zu erhalten — bis auf die Lücken, die unvermeidlich waren und erst allmählich ausgefüllt werden konnten. Es ist natürlich, daß einzelne Sammlungen oder kleinere Bestände noch jetzt oder in kommender Zeit gefunden und eruiert werden, besonders wo sie ängstlich vor den „Entdeckungen" versteckt oder in weitläufigen Gebäuden (besonders in Bodenkammern und in Kellerräumen [!] verborgen liegen. Die österreichische Regierung, die in dankenswerter Weise mit Empfehlungen nachzuhelfen bestrebt war, hatte in dieser Richtung auch bei der ungarischen Regierung Schritte unternommen. Diese hatte den Wunsch, daß ungarische Mitarbeiter gewonnen werden sollten. Es wurde die Wahl der ungarischen Behörde überlassen. Die Resultate, wenn überhaupt Nachforschungen angestellt wurden, blieben uns unbekannt. Daß der kunsthistorische Boden Ungarns nicht ergiebig sein dürfte, war zu vermuten, allein besonders aus der Zeit Matthias Corvinus sollte man Reste erwarten. Unsere Denkmäler konnten sich im ganzen auf Österreich beschränken, allein nach Tunlichkeit berücksichtigen wir auch die wenigen aus Ungarn

stammenden Künstler der historischen Vergangenheit. Es galt auch, die in ausländischen Bibliotheken und Instituten befindlichen Werke zu verzeichnen, die für die österreichischen Denkmäler in Betracht kommen könnten. Da waren gedruckte Kataloge behilflich und in den Hauptbibliotheken wurden, sofern solche gedruckte Verzeichnisse nicht vorlagen, die handschriftlichen Kataloge zu diesem Behufe durchgegangen.

Diesen Forschungen kamen drei Umstände zustatten: Um das offizielle Interesse für die Denkmälerunternehmung zu heben und zu festigen und um den Erweis zu bringen, daß an der konstanten künstlerischen Schaffenstätigkeit in den österreichischen Landen auch gekrönte Häupter aus dem Erzhause mit schönem, hochachtbarem Gelingen teilgenommen haben, beantragte ich im Jänner 1891 die Edition einer Auswahl von musikalischen Werken der Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Josef I. Dieser Angelegenheit wendete der damalige Unterrichtsminister Baron Gautsch seine besondere Aufmerksamkeit zu. Ich wurde beauftragt, ehetunlichst ein Programm der Edition zu überreichen und bereits am 27. Februar hatte der Minister die allerhöchste Bewilligung zur Veranstaltung dieser Ausgabe erlangt. Zur möglichst vollständigen Erreichung des Materiales waren auch einzelne ausländische Bibliotheken zu durchforschen, zu denen Spuren gewiesen hatten. In diesen konnte ich zugleich das auf die österreichischen Denkmäler bezugnehmende Material aufnehmen. Die Kaiserwerke erschienen 1892 und 1893 in zwei Bänden „im Auftrage des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht" und wurden vom Minister dem Kaiser überreicht. Sie bilden gleichsam das Vorspiel für die Denkmäler und erfreuten sich einer ungemein günstigen und würdigen Aufnahme (ihre Auflage ist vergriffen) und allenthalben wurde ihr hoher künstlerischer und kultureller Wert hervorgehoben. In der Tat bergen sie eine Sammlung von Werken, die gleichsam eine Übersicht über die verschiedenen Zweige musikalischer Produktion (mit Ausnahme der Orgelkomposition) im katholischen Süddeutschland geben. Die Ausgabe braucht also, wie ein erstberufener Beurteiler sagte, nicht mit patriotischen Argumenten begründet zu werden, sondern rechtfertigt sich selbst aus kunsthistorischen und künstlerischen Gründen.

Die zweite Stütze für die bibliographischen Vorarbeiten im Dienste der Denkmäler und für ihre Ausgestaltung bildete die Erwerbung der Trienter Codices durch das k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht. Am 1. Oktober 1891 wurde ich ersucht, hierüber Vorschläge zu erstatten und am 22. Jänner 1892 wurden mir die sechs kostbaren Codices „zur allfälligen ganzen oder teilweisen Publikation übertragen. . . . Die Kosten für die wissenschaftlichen Arbeiten sind aus den seitens des Ministeriums für Kultus und Unterricht für die Herausgabe der ‚Monumenta historiae musices' bewilligten Mitteln zu bestreiten." Zur Bewerkstelligung dieser Aufgabe waren auch ausgedehnte Reisen in fast allen europäischen Kulturstaaten behufs Erlangung des Vergleichsmateriales geboten. Wenn ich schon seit Inangriffnahme der Vorarbeiten für

die Denkmäler einen Stab junger Mit- und Hilfsarbeiter heranzog, so mußte sich jetzt die Hilfeleistung noch erweitern. Zu den bisher mithelfenden Herren Emil Bezecny, Friedrich Dlabač, Josef Mantuani, Gustav Mikesch, Heinrich Rietsch u. a. kam Oswald Koller, damals Mittelschulprofessor in Kremsier. Er blieb bis zu seinem Tode (1910) mein ständiger Arbeitsgenosse in der Herausgabe der Trienter Codices, die einen wertvollen Teil unserer Denkmäler bildet.

Und noch ein dritter Umstand war der Sache der „Denkmäler" förderlich: Im Jahre 1891 wurde die Idee einer großen „Musik- und Theaterausstellung" in Wien propagiert. Mitglieder des Hofes, der Aristokratie und des Bürgertums assoziierten sich behufs Durchführung des Planes, der 1892 verwirklicht wurde. An mich erging die Einladung, die Leitung der musikhistorischen Abteilung zu übernehmen. Nur zögernd folgte ich dem Rufe der Herren des Ministeriums, die mir bisher in der Denkmälersache beigestanden und mir in ehrender Weise ihr Vertrauen geschenkt hatten: Ministerialrat Vincenz Graf Latour und Ministerialsekretär Wilhelm Baron Weckbecker. Der erstere stand zwar persönlich der Tonkunst nicht so nahe wie der bildenden Kunst, deren Referat er führte, allein er zeigte Verständnis für die neu erstehenden musikwissenschaftlichen Aufgaben, die in sein Departement ressortierten. Der zweite ist eine musikalisch gebildete Persönlichkeit, die bis auf den heutigen Tag eine der wertvollsten Stützen unserer Kommission ist. Bis zu dem Jahre 1898 gehörte er dem Unterrichtsministerium (im genannten Departement) an und begleitete seit dem Tage, da die erste Eingabe überreicht wurde, auch in seiner neuen Stellung als Kanzleidirektor des „Oberstkämmereramtes Seiner Majestät" die „Denkmäler" mit tiefem Verständnis. Behufs Erfüllung der Ausstellungsarbeit mußte ich einen halbjährigen Urlaub nehmen und konnte auch bei dem künstlerischen Teile der Ausstellung mithelfen und mitraten. Sowie diese in Konzert und Oper erstaunliche Leistungen bot u. a. eine Reihe vortrefflicher historischer Aufführungen, so war der Erfolg der unter meiner Leitung stehenden musikhistorischen Abteilung ein voller. Die Ausstellungen vom Deutschen Reich und Österreich waren eng verbunden und ihr genau ausgearbeiteter Katalog (570 Seiten umfassend) ist ein wertvoller bibliographischer Behelf geblieben. Gern bringe ich die Namen der wackeren Mitarbeiter in Erinnerung, zumal sie auch den Zwecken der „Denkmäler" indirekt dienten: von österreichischer Seite Dr. Dernjac, Viktor Joss, Felix von Kraus, Professor Oswald Koller, Eusebius Mandyczewski, Dr. Josef Mantuani, Dr. A. M. Nüchtern, Dr. Heinrich Rietsch, Dr. Alfred Schnerisch; von reichsdeutscher Seite: Dr. Oskar Fleischer, Dr. Emil Vogel, Paul De Wit. Die musikpädagogische Abteilung und das Vereinswesen leitete Baron Weckbecker. Alle diese Kataloge (auch die der anderen Staaten) sind ein kostbarer Überrest der in ihrer Art einzigen Unternehmung, die wohl nie mehr ihresgleichen finden wird. Für die Denkmäler ergaben sich auch aus den Anmeldungen und Zuschriften neue Winke und Weisungen. So waren die mühsamen und (besonders wegen der moralischen

Verantwortung für die Aufbewahrung in den Ausstellungsräumen der Praterrotunde) aufregenden Monate von ersprießlicher Nachwirkung.

Unterdessen ruhten nicht die anderen Vorarbeiten für die Denkmäler: Spartierungen und Kopierungen wurden vorgenommen, die Auslese für die Publikationen eingeleitet und verfolgt. Die Frage der Organisierung des ganzen Denkmälerunternehmens wurde erwogen, denn das Ministerium drängte nunmehr zur Vorlage des ersten Bandes. Drückende Sorgen erfüllten mich wegen Deckung der Auslagen. Die Kaiserwerke waren im Verlage von Artaria & Co. in Wien erschienen, von der Firma Breitkopf & Haertel in Leipzig hergestellt. Die Regierung hatte den Verlegern einen Beitrag von 1900 Gulden bewilligt, während ich den Betrag von 1295 Gulden zur Deckung der Kopien und Sparten und eines Teiles der Reisespesen erhielt und angewiesn wurde, „Mehrbeträge mittelst der für die Denkmäler bewilligten Jahressubvention von 1000 Gulden zu bestreiten“. Sogar Honorare für die Ausarbeitung des Basso Continuo, die ich von Künstlern unter präzisen Anweisungen vornehmen ließ, mußten aus diesem Titel bestritten werden. (Baron Weckbecker und Albert von Hermann, die für einen Bruchteil der Stücke des 2. Bandes die Ausarbeitung übernommen hatten, verzichteten wegen ihrer amtlichen Stellung auf Honorierung.) Ohne eine Erhöhung der Subvention für die Denkmäler war an die Herstellung nicht zu denken. Mit den seit 1890 bewilligten Jahresdotationen von je 1000 Gulden mußte das Auslangen gefunden werden, da ich es vermeiden wollte und der hohen Aufgabe für unwürdig erachtete, private Hilfe anzusprechen. Das Ministerium verlangte für die Denkmäler die Herstellung im Inlande. Als Verleger wurde, wie bei den Kaiserwerken, die Firma Artaria & Co. herangezogen, deren jüngerer Chef, Carl August Artaria, seit der Jugend mir eng befreundet, mit mir kommerziell die Sache beriet und seit der Gründung Kassierer des Unternehmens ist. Die Firma hatte sich seit langem von dem Musikalienverlag zurückgezogen. Als angesehene Kunstfirma konnte sie den Verlag übernehmen und so blieb es, bis vom Jahre 1905 an auch die Firma Breitkopf & Haertel als Mitverlegerin auf dem Titel verzeichnet wurde. Allein die Verleger hatten seit der Gründung eigentlich nur den Vertrieb. Die wissenschaftliche Unternehmung selbst hatte für die Herstellung bis zur Einbanddecke zu sorgen und die Firmen sind zur Deckung ihrer Betriebskosten perzentuell an dem Subskriptions- resp. Einzelverkaufsbetrag beteiligt. Zur Herstellung wurde die aufstrebende Offizin von Josef Eberle in Wien herangezogen. Es galt, neue, ungewohnte Aufgaben zu erfüllen. Der umsichtige Eberle unterzog sich ihnen mit Verständnis und mit stetig steigendem Gelingen. Durch meinen langjährigen Verkehr bei Friedrich Chrysander, der im eigenen Hause die Haendelausgabe herstellte sowie durch meine Erfahrungen bei Herausgabe der Vierteljahrsschrift und der Kaiserwerke über die Bedürfnisse des Notenstiches und der ganzen Herstellung unterrichtet, konnte ich mit Josef Eberle alle Details beraten und jeden Mangel besprechen. Sein Ehrgeiz ging dahin,

möglichst reine Platten herzustellen und er schonte nicht das Material, wenn es galt, dieses Ziel zu erreichen. So blieb bis heute die Herstellung in den Händen der Firma, die sich später erweiterte und umgestaltete, den Titel einer Aktiengesellschaft annahm und heute als „Waldheim-Eberle“ zeichnet, während der Gründer aus der Firma geschieden ist. Die Herstellungen der Reproduktionen von Originaltiteln, bezeichnenden Notationen, Bildern usw. wurden stetig vervollkommnet. Allerdings wurden die Kosten durch diese Wiedergaben gesteigert und diese und andere unabwendbaren Auslagen konnten erst in späteren Jahren gemacht werden, als unser Budget besonders durch die staffelweise Erhöhung der staatlichen Subvention und die Vermehrung der Subskribenten stieg. Die Subskriptionspreise wurden erwogen und die Einzelpreise vorgeschlagen — es ergab sich, daß die österreichischen Denkmäler die halben Preise gegenüber den reichsdeutschen angesetzt hatten: bei diesen kostet der Band im Normalumfang von 150 Seiten fünfzehn Mark, bei uns der ganze Jahrgang mit dem Normalumfang von 300 Seiten (der oft weit überschritten wurde) im Subskriptionswege 20 Kronen (gleich 17 Mark — in der Valuta der Friedenszeit). Zu den Kosten der Herstellung kamen die der Vorarbeiten für jeden Band, die Honorierung der Bearbeiter (Herausgeber). Das mußte alles gedeckt, das Gleichgewicht im Budget mußte hergestellt sein. Das war eine heiklige Sache, die viel Überlegung verlangte. In der Aufstellung des Präliminares beriet ich mich mit Freund Artaria; da saßen wir stundenlang, um das Hexeneinmaleins des kargen Haushaltes anzuwenden. Ich hatte dann die Posten zu verteilen und abzuwägen und wurde von den Forderungen würdiger wissenschaftlicher Herausarbeitung hin- und hergeworfen. Es tat mir in der Seele weh, wenn ich an die Kassa für wissenschaftliche Hilfs- oder gar für editorische Arbeiten minimale Beträge anweisen mußte und ich schämte mich, auf die Nullziffer meiner Einkünfte als Leiter hinzuweisen. Ich wollte niemandem gegenüber von der Enge der Verhältnisse Mitteilung machen, denn das hätte bei Freunden und Feinden Anlaß geben können, den Wert unserer Denkmäler herabzusetzen — da für wenig Geld eben wenig geleistet werden könne. Von diesem Standpunkt aus konnte ich in einer Denkschrift von Friedrich Chrysander (im Jahre 1897 an das preußische Ministerium gerichtet), mit Befriedigung lesen, daß unsere Denkmäler „anscheinend sehr liberal“ durch das Ministerium unterstützt werden. Nun, die Verhältnisse besserten sich allmählich. Vor allem mußte den Weisungen der die Unternehmung fördernden Behörde Folge geleistet werden: Das Programm wurde auf die „eigentlichen Denkmäler“ (mit wissenschaftlichen Einleitungen und Revisionsbericht) beschränkt. Von der anderen im Memorandum angeführten Gruppe der Dokumente und Quellenschriften mußte Abstand genommen werden. Dokumente wurden nur ausnahmsweise in die Einleitungen aufgenommen, zumeist nur in Regestenform. Erst 1913 wurde diesem Teil der ursprünglich geplanten „Monumenta historiae musices“, soweit er Österreich betrifft, die Möglichkeit der Entfaltung in den „Studien zur

Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich" gegeben. Mittel und Kräfte waren vorerst an die Denkmäler selbst gebunden, die zuerst erstarken mußten. Der Plan der Ausgabe der Quellenschriften wurde nachher über Anregung von Dr. F. X. Haberl von der preußischen Kommission neu aufgenommen und wegen gemeinsamer Durchführung an uns geleitet. Er wich von dem von mir im Memorandum vorgeschlagenen wesentlich ab, indem das ganze mittelalterliche Material neu ediert werden und sich auf diese Zeit beschränken sollte. Die Entwicklung dieses Planes soll hier nicht weiter auseinandergesetzt, es soll nur hervorgehoben werden, daß eine ursprünglich auf internationaler Basis begründete Organisation so ziemlich auf Deutschland und Österreich beschränkt blieb und daß von diesen Staaten eigene Mittel bewilligt wurden. Diese Arbeiten mußten infolge des Weltkrieges unterbrochen werden.

Die Organisation der Denkmäler war, wie schon oben erwähnt wurde, in der Hauptrichtlinie durch das Ministerialdekret vom 17. Oktober 1892 bestimmt: „Die Denkmäler sind keinesfalls als eine offizielle Publikation der österreichischen Regierung anzusehen, sondern lediglich eine aus staatlichen Mitteln subventionierte wissenschaftliche Arbeit". Die „Denkmäler" waren demnach auf private Organisation angewiesen. Es galt eine kunstpolitische Kommission zusammenzusetzen, die vor allem die Eignung besitzen sollte, Repräsentanz und Einfluß stärker zu betonen und geltend zu machen, als dies ein einzelner vermag, unter Hinzuziehung von Vertretern wissenschaftlicher Fächer, die der musikhistorischen Arbeit Hilfsdienste zu verrichten haben. Es mußten aus den bereits angeführten Gründen, die besonders die Praxis betrafen, auch Künstler herangezogen werden. So trat ich an folgende Persönlichkeiten heran, die meinem Rufe Folge leisteten: Johannes Brahms, Josef Hellmesberger — er starb vor der Konstituierung und an seiner Stelle trat als Vertreter der reproduzierenden Tonkunst Hans Richter ein — Wilhelm Ritter von Hartel (altklassische Philologie), Heinrich Ritter v. Zeißberg (Historiker, Direktor des Institutes für österreichische Geschichtsforschung, dann auch Direktor der Hofbibliothek) und Engelbert Mühlbacher (historische Hilfswissenschaften). Als Kassier: C. August Artaria, als Schriftführer Albert Ritter von Hermann (damals Ministerialkonzipist). Dann sollte ein Vertreter der Regierung in der Kommission sein. Als solcher wurde Wilhelm Baron Weckbecker am 31. Dezember 1893 offiziell ernannt. Zum Vorsitzenden wurde in der konstituierenden Sitzung am 3. Oktober 1893 Eduard Hanslick gewählt. Ich ward „Leiter der Publikationen". Diese Namen sind, mit Ausnahme Zeißbergs auf dem Aufrufe unterzeichnet, der unser Programm darlegt und an der Spitze des ersten Bandes unserer Publikation steht. Der Entwurf eines Statutes für eine „Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich" wurde vorgelegt und angenommen: die Subskribenten sind die Mitglieder, die Leitung liegt in den Händen der „leitenden Kom-

mission“, der die von ihr ernannten wirkenden Mitglieder (Persönlichkeiten, die in der Lage sind, die Zwecke der Denkmäler wissenschaftlich oder künstlerisch zu unterstützen und insbesondere an den Publikationen mitzuarbeiten) aggregiert sind. Auf der Rückseite des Titelblattes des ersten Bandes sind die in dieser Sitzung ernannten wirkenden Mitglieder verzeichnet: Johann Nepomuk Fuchs, Johann Evangelist Habert, Oswald Koller, Josef Labor, Eusebius Mandyczewski, Heinrich Rietsch. Ihnen folgte im Laufe der Jahre eine stattliche Reihe von In- und Ausländern. So war der Vogel endlich flügge geworden. Die erste Publikation erfolgte unmittelbar nach der Konstituierung (noch im Jahre 1893) und brachte zwei Bände: ein Kirchenwerk und ein weltliches Werk. So halten wir es, wenn irgend möglich, in allen Jahrgängen. Am Titel stand: „Mit Unterstützung des k. k. M. f. K. u. U.“, nicht wie bei den Kaiserwerken: „im Auftrage . . .“. Am 8. Jänner 1894 durften Wilhelm Ritter von Hartel und ich zur Audienz bei Kaiser Franz Josef I. erscheinen, um die erste Gabe zu überreichen und die Bitte vorzutragen, den Kaiser als ersten „Förderer“ begrüßen zu dürfen. In huldvollster Weise gewährte der Monarch die Bitte, wünschte der Unternehmung guten Fortgang und volles Gelingen und sprach seine besondere ah. Anerkennung und seinen Dank aus. Diese wurden in einer Zuschrift des Oberstkämmereramtes vom 19. Februar 1894 amtlich notifiziert. Im Jänner 1897 legte Hanslick seine Stelle nieder, nachdem er drei Jahre vorher sich vom Lehramt ganz zurückgezogen hatte. Aus Anlaß seines Rücktrittes schrieb er mir:

„Wien, 22. Oktober 1897. Verehrter Herr Kollege! Auf Ihren Brief vom 16. d. M. kann ich nur mit der dringenden Bitte antworten, mich nicht von meinem unabänderlichen, feststehenden Entschluß abbringen zu wollen. Es liegt darin selbstverständlich nicht die kleinste Spitze weder gegen Ihre „Denkmäler“, noch gegen die von mir hochverehrten Mitglieder Ihrer Kommission. Aber ich habe mich mit Rücksicht auf mein hohes Alter und meine Kränklichkeit entschließen müssen, alle meine Ehrenämter niederzulegen. . . . .“

Im Jahre 1893 erhielten wir 1000 Gulden Staatssubvention. Im Jahre 1894 hatten wir 5000 Gulden angesprochen, wir erhielten 3000 Gulden. Friedrich Chrysander beantragte im Verein mit einigen Fachgenossen (Kretschmar, Fleischer, Haberl, Vogel), zur Weiterführung der, wie oben angeführt, im Jahre 1894 unterbrochenen preußischen Denkmälerarbeit im Jahre 1897 beim königlich preußischen Ministerium die Bewilligung der jährlichen Mittel im Betrage von 15.000 Mark. 1900 wurde dort der Jahresbetrag von 32.000 Mark eingestellt. Dabei hatten die Verleger für Satz und Druck (volle Herstellung) zu sorgen. Wir mußten uns mit „weniger“ begnügen. Der Segen lag über unserem Unternehmen. Wir darbten, aber verdorrten nicht. Wir konnten zu meiner Betrübnis nicht Gruppenleiter ernennen, wie im Deutschen Reiche, wo der neue Leiter nur die Oberleitung behielt — in Österreich mußte der Leiter sich um alles kümmern,

was mit der Leitung irgendwie zusammenhing und auch selbst Editionen besorgen.

Die junge Schule, die sich an den „Denkmälern" mitherangebildet hat, möge nach weiteren 25 Jahren das Werk in eifervoller Arbeit fortsetzen. In den bisher erschienenen 50 Foliobänden liegt erst ein Bruchteil unserer die Veröffentlichung erheischenden Kunstschätze vor. Groß sind noch die Aufgaben, die der kommenden Generation harren. Ich möchte ihr den Ehrenschild gern rein übergeben.

Die Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

Von Hermann Kretzschmar.

Der geschichtliche Sinn hat im Betrieb der Musik zwar später Fuß gefaßt als in anderen Künsten, aber daß er endlich doch zur Geltung gelangt ist, beweisen heute Unterricht und Konzert mit einer Anzahl ständig vertretener alter Meisternamen. Ja, die Musik hat vor Dichtung und bildenden Künsten in neuer Zeit dadurch einen Vorsprung erlangt, daß in ihr die Gelegenheit, die wichtigen Werke vergangener Zeiten kennenzulernen und zu nützen, ordnungsmäßig gesichert ist. Auf deutschem Kulturboden wenigstens tritt — mit Ausnahme der Schweiz — der Staat mit seinen Mitteln oder seiner Autorität dafür ein, daß diejenigen Tonschöpfungen älteren Ursprungs, welche hervorragende geschichtliche Bedeutung besitzen und gleichsam als geistige Denkmäler ihrer Entstehungsperiode gelten können, dem Studium und der praktischen Verwendung in gediegenen Neuausgaben wieder zugeführt werden. Im Folgenden soll gezeigt werden, was mit dieser Denkmälerarbeit auf dem von der Geschichte, von der Natur, von Begabung und Fleiß besonders begünstigten Boden der österreichischen Lande in den letztvergangenen Jahrzehnten geleistet worden ist. Sie gab ihr erstes Lebenszeichen bedeutungsvoll mit einer zwei starke Bände füllenden Veröffentlichung von geistlichen und weltlichen Kompositionen der drei Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I. Guido Adler, ihr Herausgeber, der auch die Seele der unmittelbar darauf einsetzenden Denkmälertätigkeit geblieben ist, wies mit dieser Einleitung darauf hin, daß die Musikliebe des kaiserlichen Hofes eine Hauptwurzel der österreichischen Musikkraft gewesen ist. Sein Einfluß und sein Beispiel mußten den Adel der Kaiserlande für die Musik verpflichten und damit der Musikliebe des gesamten Volkes die Bahn so frei machen, daß Österreich schon bald das gelobte Land der Musik wurde, das Land, das ein Beethoven, ein Brahms sich als zweite Heimat erwählten.

Während in Norddeutschland einzelne Gebiete der älteren Musik nur spärlich oder auch gar nicht vertreten sind, ist eine österreichische Sammlung musikalischer Denkmäler überall in der günstigen Lage, aus dem Vollen schöpfen und die einen Zeitraum von vier Jahrhunderten umfassende, von den einstimmigen Melodien des Gregorianischen Chorals bis zu den polyphonen Wunderbauten der Klassikerzeit reichende Entwicklung der musikalischen Formen an jedem Punkte mit den gehaltreichsten Beispielen belegen zu können. Nur das einstimmige begleitete Lied Albertscher Herkunft bürgert sich auffallender Weise in Österreich verhältnismäßig recht spät ein[1]). Dafür entschä-

[1]) Es sind mehrere Publikationen dieses Inhaltes in Vorbereitung. D. L. d. P.

digt es aber dann durch einen Franz Schubert. Die reichste Fruchtbarkeit ist wie in anderen Ländern, so auch in Oesterreich auf die geistliche und kirchliche Komposition gefallen; war ja doch die Kirche vom frühesten Mittelalter ab der wichtigste Brotherr aller Künste. Diese Tatsache kommt bereits dadurch zum Ausdruck, daß von den 48 Bänden, in denen die österreichischen Denkmäler vorliegen, fast ein Drittel, nämlich 15 von ihnen, kirchliche Werke, 7 Bände gemischten Inhalt, 27 Bände weltliche Werke enthalten[1]. Dem Stile nach gehen sie bis auf den Minnesang zurück, der mit Sätzen des Wolkensteiners und des Heinrich Frauenlob vertreten ist, in denen der Periodenbau sehr reichlich von der Wiederholung kurzer Abschnitte und Motive Gebrauch macht. Derselbe Band veranschaulicht die Anfänge der Mehrstimmigkeit mit den ihnen eigenen Quintenparallelen und ähnlichen Kinderkrankheiten. Erstaunlich bleibt es aber, wie schnell die neue Kunst zur Reife gelangte. Schon in Dufay weist sie einen Meister auf, der durch persönliche Züge im Ausdruck nachhaltig fesselt. Daß er nicht allein steht, zeigen die dem Dufay-Band beigegebenen anonymen Messensätze, von denen namentlich die über das Volkslied „Grüne Linden“ hervorgehoben seien. Ihm reiht sich dann der Choralis Constantinus des Heinrich Isaac an, in dem zum ersten Mal ein voller Jahrgang Gradualtexte in mehrstimmigem Chorsatz vorgelegt und also die Stilverschiedenheit zwischen den ordentlichen und den eingelegten Sätzen der Messe beseitigt wurde. Die österreichischen Denkmäler sind von dieser dankenswerten Probe Isaacscher Kunst mittlerweile zu einer Gesamtausgabe der Werke des Meisters weitergeschritten, die uns in willkommenster Weise auch mit ihrem weltlichen Teil bekannt macht. Gerade in diesem liegt die Hauptbedeutung, die Isaac für unsere Zeit hat; sie liegt im Stil seiner Chorlieder. Nur darf man für diesen nicht das seit alter Zeit weltbekannte schlicht innige „Innsbruck, ich muß dich lassen“ zu Grunde legen, sondern es handelt sich um Sätze, wie „Es hat ein Baur ein Töchterlin“. Da stehen wir vor demjenigen Grundsatz, der unseren heutigen Komponisten für ihre A capella-Arbeiten als Muster dienen kann, da ist hohe Kunst in der Verwendung eines Cantus firmus in Nachahmungen, für den ungelehrten Zuhörer aber der trauliche Eindruck vollendeter Einfachheit und Herzenseinfalt. Dieses und die ihm verwandten Stücke, wie „Ich stund an einem Morgen“, „Greinen, Zancken“ usw. müßten von Rechts wegen längst wieder volkstümlich geworden sein. Die Tatsache, daß das nicht der Fall ist, kann nur zu dem Schlusse führen, daß wir mit unseren Bemühungen um die alte Tonkunst auf halbem Wege stecken geblieben sind. Die Neuausgaben allein tun es nicht, wir müssen auch dafür sorgen, daß sie in unseren Musikschulen verwertet werden, daß bei ihnen die Aufführungen alter, verständig ausgewählter Musik zur ständigen Einrichtung werden, daß die jungen Musiker die alten Perlen kennen und lieben lernen, daß zu ihrer Pflege besondere Madrigalvereinigungen ins

[1]) Der bisher erschienene Gluckband („Orfeo“) ist als Band 44a bezeichnet, somit liegen 49 Bände vor. D. L. d. P.



Leben gerufen werden, wenigstens in den größeren Städten. Das wird zugleich zur Hebung des Chorgesangs beitragen, der ohne Pflege der A cappella-Musik immer gefährdet bleibt.

Mit vollem Recht ist von der Leitung der österreichischen Denkmäler auch Jakob Handl (Gallus) der Ehre einer Gesamtausgabe gewürdigt worden. Auch bei dem Komponisten des „Ecce quomodo moritur" handelt es sich darum, eine Verkennung gutzumachen, ihn aus der Reihe der Kleinmeister heraus an den gebührenden Platz zu bringen. Was er bedeutet, läßt schon das angeführte Stück erkennen, nämlich an der Schlußstelle, wo aus der kleinlauten, seelisch gedrückten Deklamation die leidenschaftliche Klage des „et erit in pace memoria eius" hervorbricht. Aber frei enthüllt sich seine volle Größe doch erst in den großen Formen, in den Kompositionen für 8, 12, 16 Stimmen, für 2, 3, 4 Chöre, mit denen er sich auf die Seite der Gabrieli und der venetianischen Schule stellt, aber selten, ohne mit besonderen Herzenstönen der deutschen Natur ihr Recht zu geben. Nach Mantuani ist er allerdings slowenischer Herkunft und nicht ohne Ergriffenheit liest man, was der genannte Gewährsmann über die Schicksale des großen Meisters festgestellt hat. Sie spiegeln sich erkennbar auch in der Wahl der Texte, die überwiegend düster und traurig sind und zu denen wir auch seine Passion nach Matthäus, das Muster einer Motettenpassion, reihen. Es muß aber betont werden, daß Handl nach Wesen und Kultur durchaus auf die deutsche Seite gehört.

Die Summe der von den Österreichern geleisteten kirchlichen Arbeit wird noch durch einige weitere Bände mit Kompositionen von Benevoli, Caldara, Fux, Hammerschmidt und Stadlmayr vervollständigt. Benevoli ist mit seiner 1628 zur Einweihung des Salzburger neuen Domes komponierten Festmesse vertreten, die mit ihrer Auftürmung von 53 Stimmen alles überbietet, was vorher und nachher an Polyphonie geleistet worden ist und, wenigstens äußerlich, den Gipfelpunkt des venetianischen Prachtstils bedeutet. In Wirklichkeit haben wir es mit einem zweichörigen Werke zu tun, bei dem jeder Chor aus acht Stimmen und einem Orchester von Streichern, Bläsern und Orgel besteht. Diese Masse wird in einem vorwiegend vierstimmigen, immer einfachen Satze geführt, der den Vergleich mit den Niederländern oder S. Bach ausschließt. Der künstlerische Schwerpunkt der Komposition liegt in Klang und Kolorit, in der Teilung der Chöre in kleine und kleinste Gruppen, in der beständigen Ausnützung räumlicher Wirkung. Namentlich durch diesen letzteren Zug könnte das Werk für unsere Zeit sehr lehrreich sein, wenn eine Aussicht auf seine Einbürgerung vorläge. Den Hauptbestandteil des Caldarabandes, der auch eine ziemlich knappe Instrumentalmesse enthält, bilden acht Motetten, die zwar des eigentlich kirchlichen Tones entbehren, aber durch die schöne imitatorische Führung der beiden Singstimmen Wert haben. Von Hammerschmidt legen die Denkmäler die bekannten Dialoge vor, deren Bedeutung und Verbreitung im 17. Jahrhundert darauf beruhte, daß sie zuerst und in sehr eingänglich volkstümlichen Formen den Stil der neuen dramatischen Musik

der Kirche zuführten. Die Hymnen Stadlmayrs, der sie als Innsbrucker Hofkapellmeister im Jahre 1628 drucken ließ, stehen im Gegensatz zu den Arbeiten Hammerschmits noch ganz auf dem Boden alter Kunst und sind Muster eines mit Kanons und anderen Schwierigkeiten spielenden Satzes. Die knappen, den Umfang von 24 Takten nie übersteigenden Kompositionen zeigen in der Stimmung den Einfluß des evangelischen Chorals und haben dadurch eine besondere geschichtliche Bedeutung. Bei Johann Josef Fux, von dem die Denkmäler Messen und Motetten bringen, handelt es sich, ähnlich wie bei Gallus, um den doppelten Zweck, unbekannt gewordene, wertvolle Musik wieder nutzbar zu machen und die Mittel zu gerechterer Würdigung eines bekannten Künstlers in die Hand zu geben. Als Theoretiker ist Fux immer durch seinen „Gradus ad Parnassum" bekannt geblieben und durch dessen Neuausgabe und Bearbeitung in unserer Zeit wieder zu frischen Ehren gekommen. Als Komponist großen Stils war er nur mit der unbegleiteten „Missa canonica", die wesentlich die kontrapunktische Seite seines Könnens zeigt, vertreten. Mit drei weiteren Messen geben nun die Denkmäler ein Bild von dem inneren Wert des Komponisten. Die eine, die als „Quadragesimalis", d. h. Fastenmesse bezeichnet ist, hält am A cappella-Stil fest, die anderen schließen sich mit der Instrumentalbegleitung der neuen Richtung an.

Auffallend ist, daß Österreich, sieht man von dem bereits erwähnten Isaac-Bande ab, im weltlichen Chorlied, im mehrstimmigen Gesellschaftsgesang, fast gar nicht vertreten ist. Die Ursachen müssen in erster Linie in gesellschaftlichen Verhältnissen liegen; vielleicht hat sich die Geistlichkeit ablehnend zu diesem Kunstzweig gestellt. Daß in Österreich die geeigneten schöpferischen Geister gefehlt haben sollten, läßt sich nicht annehmen. Darüber aber, warum sie geschwiegen, entbehren wir zur Zeit der bündigen Auskunft[1]). Im instrumentalen Teil der weltlichen Tonkunst dagegen sind die Österreicher zeitig und sie sind stattlich auf dem Plan. Der Preis gebührt hier wiederum dem unverwüstlichen Fux und seinen als Sonate a quattro betitelten Orchesterstücken. Sie fesseln ungewöhnlich einmal durch die freie Führung der Fugenform, zum anderen durch ihre reizende volkstümliche Erfindung. Dem Aufbau nach sind die Kompositionen nicht Sonaten, sondern Suiten echtester und reinster Art. Als die schönste darf man die in B-dur bezeichnen; ihr mit „Der Schmied" bezeichneter Passepied ist ein Treffer für jede Art von Konzert. Auf solchem musikalischen Boden konnte schließlich ein Josef Haydn nicht ausbleiben. Den Übergang zur Klassikerzeit veranschaulichen zwei Bände „Wiener Instrumentalmusik", die Orchesterkompositionen aus dem zwischen Georg Monn und Starzer liegenden Zeitabschnitt enthalten. Kunstgeschichtlich bildet er eine Niederung. Die letzten Orchesterbände bringen Arbeiten von Michael Haydn und von J. G. Albrechtsberger. Der Haydnband ist für die Entwicklungsgeschichte Mozarts nicht unwichtig, bei Albrechtsberger, der mit einigen

[1]) Die Publikation von Werken aus der Gruppe des deutschen Gesellschaftsliedes und des deutschen geistlichen Liedes ist in Vorbereitung. D. L. d. P.



Streichquartetten eine neue Zeit ankündigt, zeigt sich, daß seine Stärke in den strengen, durch eine Reihe Klavierstücke vertretenen Formen liegt. Die ältere Klaviermusik ist in den österreichischen Denkmälern innerhalb der Gesamtausgabe der Werke für Orgel und Klavier von J. J. Froberger mit einem Band Suiten und Tokkaten vertreten. Erstere vervielfältigen nur das allgemein bekannte Bild der Gattung, die Tokkaten aber haben als echtes Lebenszeichen von Zeit und Person ihre besondere Bedeutung, namentlich durch ihr phantastisches, zuweilen zügellos die Höhen und Tiefen der Empfindung durchschweifendes Wesen, durch eine Neigung zum Übermaß prägen sie sich scharf ein. Daß Frobergers Liebe zur Programmusik in der Wiener Schule weiter fortbestand, zeigt sich in den Suiten Alessandro Pogliettis, deren eine in den Variationen über eine langsame Aria auf dem Klavier den böhmischen Dudelsack, das holländische Flageolett, den „Conduct alter Weiber", den Ehrentanz der Hannaken und noch ein sattes Dutzend weiterer Charakterbesonderheiten auszuführen sucht. In die Zeit zwischen Froberger und Poglietti führen die Denkmäler mit den Componimenti musicali des jüngeren (Gottlieb) Muffat ein. Sie kennzeichnet sich dadurch, daß in die deutsche Suite französische Elemente eindringen, daß mit Stimmungsmusik die Tonmalerei wechselt. In der Orchestersuite hatte sich diese Wandlung schon mit dem Florilegium des älteren (Georg) Muffat vollzogen.

Auch für die Geschichte der Violinmusik haben die österreichischen Denkmäler einen wichtigen Beitrag mit den Violinsonaten Franz Bibers gebracht. Sie zeigen, daß wir auf diesem Boden im 17. Jahrhundert mehr leisteten als in der späteren Zeit, daß wir den Italienern in der Ausbeutung der Leistungsfähigkeit des Instruments weit voraus waren. Die Bestände der österreichischen Archive besitzen zur Beleuchtung dieser Tatsache noch reiches Material. Möge es bald an das Tageslicht kommen!

Das letzte Feld, auf dem wir der Aufklärungsarbeit der Österreicher Wesentliches zu danken haben, ist die Entwicklung des Musikdramas, der Oper. Hier haben sie die Versäumnisse der Italiener zum Teil gut zu machen gesucht und ein wichtiges Stück aus der Geschichte der venetianischen Oper, den „Pomo d'oro" Cestis zum großen Teil, die „Costanza e fortezza" von J. Fux, die eine Spezialität aus der Geschichte der italienischen Oper in Wien ist und die sowohl den Hochstand wie die Selbständigkeit der kaiserlichen Musikbühne rühmlichst veranschaulicht, vollständig veröffentlicht.

Wir kommen auf den Eingang dieses Aufsatzes zurück und betonen nochmals, daß die österreichischen Denkmäler ein unentbehrliches und höchst wertvolles Werk für das geschichtliche Studium bilden. Reich wie der Dank für das Geleistete ist die Hoffnung auf das weiter Kommende.

Zur Kennzeichnung der mehrstimmigen Schreibweise um 1500.

Von Dr. Wilhelm Fischer.

Die Schreibweise der mehrstimmigen Gesangsmusik um 1500, also im Zeitalter Josquin de Près' und Heinrich Isaaks, hat in der Geschichtsschreibung der Tonkunst wiederholt Darstellung nach verschiedenen Richtungen hin gefunden. Die vorliegende kleine Studie ist bemüht, diese Forschungsergebnisse, soweit sie sich auf die eigentliche Kompositionstechnik beziehen, nach bestimmten Gesichtspunkten übersichtlich zu ordnen und ihnen einige wesentliche neue Feststellungen anzureihen.

Das Zeitalter Josquins und Isaaks stellt Ambros[1]) als eine Zeit der Vollendung dar, die zugleich die Grundlagen für die Tonkunst der folgenden Geschlechter bot. Alle Errungenschaften der Schule Okeghems werden zur höchsten Entfaltung gebracht; aber im durchaus neuen Bestreben, „dem Inhalte des Wortes seine volle Bedeutung zu geben"[2]) tritt eine Klärung der Schreibweise ein, welche zur allmählichen Abstoßung einiger älterer Eigentümlichkeiten und zur Erwerbung neuer musikalischer Mittel führt. Die ästhetische Seite dieser Darlegungen bedarf wohl kaum einer Ergänzung; die Belege für die kompositionstechnische sind in mancher Hinsicht erschöpfend erbracht, können aber teilweise schärfer gefaßt, übersichtlicher geordnet und auch ergänzt werden, was vielfach schon durch Riemann[3]) geschehen ist.

Das Zeitalter Okeghems, die sogenannte „zweite niederländische Schule", bildete die Cantus firmus-Arbeit, die Kanon-Technik und die freiere Durchimitation als selbständige, voneinander unabhängige Zweige der Setzkunst aus. Okeghems Cantus firmus-Arbeit kennzeichnet sich dadurch, daß der Cantus prius factus durch große Notenwerte rhythmisch im Gegensatze zu den Begleitstimmen steht, die mit Vorliebe kleine und kleinste Werte in bunter, oft äußerst verwickelter Rhythmisierung verwenden[4]). Häufig treten dabei melodisch-harmonische Sequenzbildungen auf. Der Cantus prius factus wird, besonders wenn er kurz ist und das über ihm zu errichtende Tonstück ausgedehnt, etwa eine Messe, sein soll, nicht einfach wiederholt, sondern bei diesen Wiederholungen in verschiedenartigster Weise umgestaltet, was meist nicht durch Ausschreibung in Noten, sondern nur durch mehr oder weniger verschleierte Anweisungen (Canones) angedeutet ist. Des zeitgenössischen Theoretikers Tinctoris Ausdrücke für eine derartige Entwicklung einer Stimme aus einem kurzen melodischen Gebilde sind color und talea[5]). Der Kanon („fuga", nach Du Cange's „Glossarium" im mittelalterlichen Latein auch in der Bedeutung von „venatio", also

---

[1]) A. W. Ambros „Geschichte der Musik", Band III.

[2]) Worte Commers, angeführt bei Ambros, Seite 208.

[3]) „Handbuch der Musikgeschichte", II/1.

[4]) Über die oft unleugbaren melodischen Beziehungen zwischen Cantus firmus und Gegenstimmen vgl. die Untersuchungen von Dr. F. Schegar und Dr. M. Loew in der Einleitung zum Jahrgang XIX/1 der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" sowie die Abhandlung „Zur Kompositionstechnik des Trienter Zeitalters" von Dr. O. Thalberg (Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrgang 13, Seite 121).

[5]) „Diffinitorium". Beide Artikel sind vollkommen gleichlautend und unterscheiden sich von der Erklärung der „fuga" nur durch die Worte „identitas particularum in uno et eadem parte cantus existentium" gegenüber „identitas partium cantus".



eine einfache Übersetzung der „caccia" der ars nova des XIV. Jahrhunderts) erscheint mit allen denkbaren Verwicklungen, auch schon als Mensur-Kanon mit gleichzeitigem Beginn aller Stimmen in verschiedenen Taktarten. Die Stimmenzahl kann dabei bis 36 gehen; Okeghems lange verloren geglaubtes Stück hat bekanntlich Eitner in einer bisher unbeachtet gebliebenen Nummer des „Tomus III. psalmorum" (Petrejus 1542) nachgewiesen. Auf die wichtige Rolle, welche die Durchimitation in den kirchenmusikalischen Werken Okeghems spielt, hat Riemann als erster aufmerksam gemacht[1]). Das Wesen dieser Arbeitsweise besteht darin, daß an die Stelle der strengen kanonischen Nachahmung die freie tritt, daß sich also die Nachahmung auf ein Motiv, höchstens eine kurze Phrase beschränkt und die einzelnen Stimmen nicht allzu knapp nacheinander eintreten. Hat das „Thema" alle Stimmen durchlaufen, so kann eine melodisch vollkommen freie Kadenz den Abschnitt schließen. Die Nachahmungsintervalle sind die gleichen wie beim strengen Kanon: Einklang beziehungsweise Oktave, Ober- oder Unterquinte. Der beim Kanon selbstverständliche Grundsatz, daß die nachahmende Stimme den Text der führenden vorträgt, wird auch bei der freien Nachahmung gewahrt. Die Durchimitation ermöglicht daher eine ungebundenere musikalische Gestaltung, als es bei Cantus firmus-Arbeit und Kanon möglich ist, verbunden mit völliger Wahrung der sprachlichen Logik des Textes; die spätere typische Motettenform hat hier ihre Wurzel. Von einer „Schaffung" dieser Technik durch Okeghem kann natürlich keine Rede sein; die weltliche Musik, die der kirchlichen wenigstens seit Scotus Erigena und Hucbald führendes Vorbild war, handhabte die freie Nachahmung in den Chansons, lange bevor die Niederländer die musikalische Vorherrschaft erlangten. Okeghems Verdienst scheint allerdings zu sein, die wichtige Errungenschaft der weltlichen Musik der Motette und Messe zugeführt zu haben.

Diese Übersicht fußt auf den Ergebnissen von Ambros und Riemann. Auch hat Ambros festgestellt, daß im Zeitalter Okeghems der dreistimmige Satz noch sehr verbreitet ist, trotzdem der Übergang zur Vierstimmigkeit schon von Dufay und seinen Zeitgenossen angebahnt war, daß als klanglicher Gegensatz zweistimmige Abschnitte eingefügt wurden, wobei es natürlich oft zu leeren Zweiklängen kommen mußte, daß die von den Theoretikern der Zeit gerügte Weitherzigkeit im Gebrauche von Parallelfortschreitungen in Quinten und Oktaven in den Werken auch der besten Meister tatsächlich zu beobachten ist.

Um 1500 vollzog sich nun die Vollendung all der angeführten Techniken. Die kanonische Arbeit erreichte den Gipfelpunkt der Künstlichkeit, wie allein schon Pierre de la Rue's „Fuga quatuor vocum ex unica" beweisen könnte, die Cantus firmus-Arbeit wurde auf eine kaum zu überbietende Höhe gebracht, wie etwa aus Josquins „Missa l'homme armé super voces musicales" zu ersehen ist, die Durchimitation, die Okeghem in Kirchenwerken oft noch mit zagender Hand anfaßte[2]), ist zu einem mit Selbstverständlichkeit und Regelmäßigkeit angewendeten musikalischen Mittel geworden. Doch über Ambros und Riemann hinaus muß festgestellt werden, daß die Josquin und seinen Zeitgenossen zu dankende Vollendung nicht nur in der denkbar höchsten Steigerung der von ihnen übernommenen Kunstmittel, sondern ganz besonders in deren Verschmelzung besteht. Kanon, Cantus firmus-Arbeit und Durchimitation werden in den verschiedensten Möglichkeiten gleichzeitig angewendet. Bezeichnend für die Schreibweise jener Zeit ist nicht so sehr der künstlichste Mensur-Kanon, als vielmehr die Verbindung eines Kanons mit kontrapunktierenden Begleitstimmen: Cantus firmus-Arbeit mit kanonisch verdoppeltem Cantus prius factus. Und die Cantus firmus-Technik erhielt ihre Vollendung wieder durch die
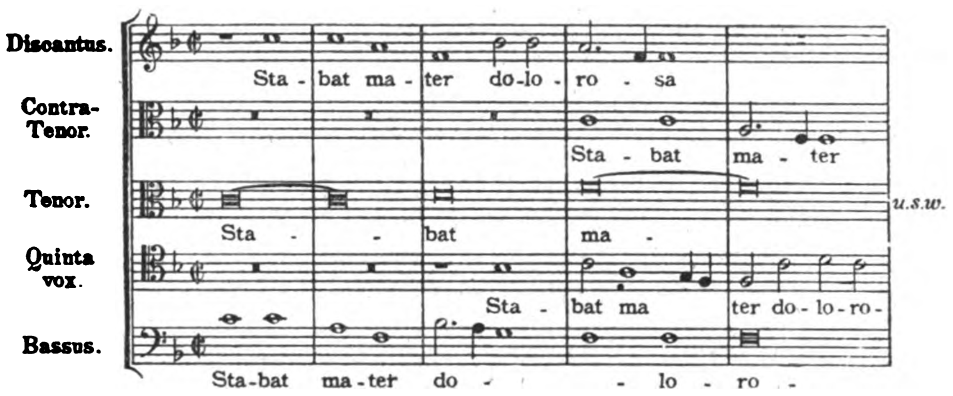
[1]) „Handbuch der Musikgeschichte" II/1, Seite 225 ff.

[2]) Vgl. die 3. Auswahl aus den „Trienter Codices", Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jahrgang 19, Band 1.
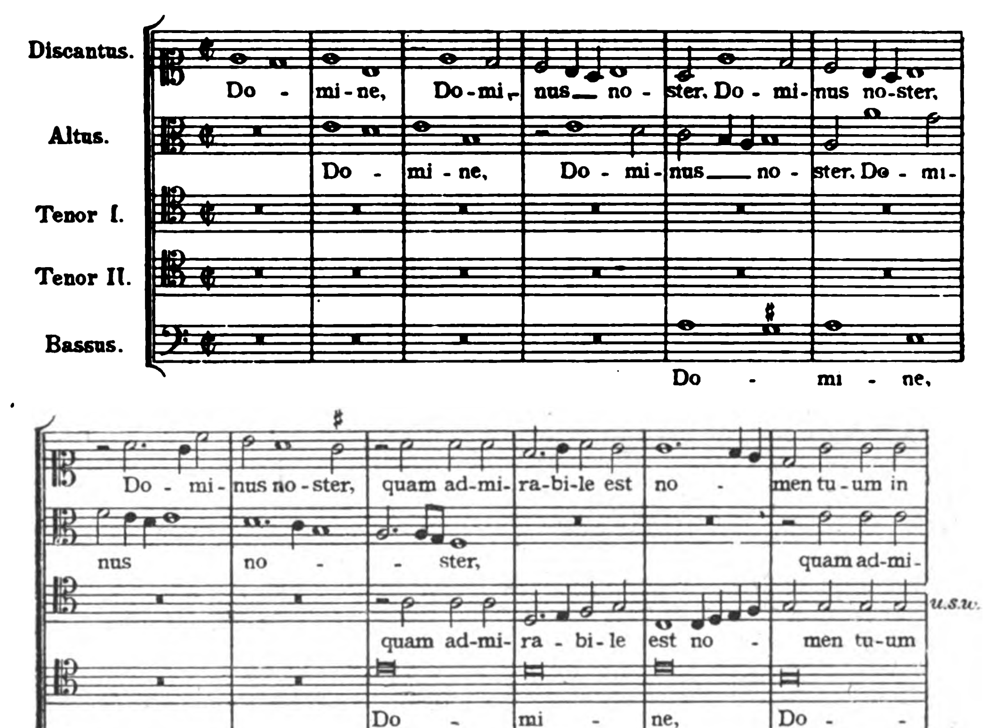


Verbindung mit der Durchimitation: der Tenor ist in ein durchimitierendes Stimmengeflecht eingesponnen, das — der Gipfelpunkt der Vereinheitlichung — seine Motive dem Cantus firmus selbst entlehnen kann. Ist dann der Tenor auch noch kanonisch verdoppelt, so liegt die idealste Verschmelzung der drei Techniken vor. Es folgen Beispiele für die verschiedenen Möglichkeiten dieser Verschmelzungen.

1. Cantus firmus mit durchimitierenden Gegenstimmen, die von ihm melodisch unabhängig sind: Josquin „Stabat mater" (Kade, Beispielsammlung zum 3. Bande der Musikgeschichte von Ambros, Seite 62).



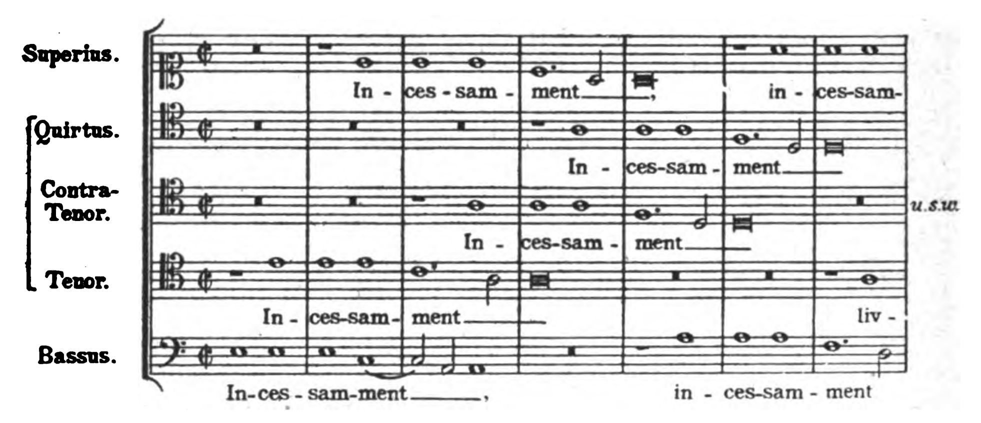
2. Ebenso, aber Gegenstimmen aus dem Cantus firmus gebildet: Josquin „Psalmus VIII." (Commer, Collectio op. mus. Batav., Band 7, Seite 34).





3. Kanon mit durchimitierenden Begleitstimmen, die von ihm melodisch unabhängig sind: Josquin „Sic deus dilexit mundum" (Commer, Band 8, Seite 9). Die Beibringung dieses Beispieles erschien in Anbetracht der übrigen nicht erforderlich.

4. Ebenso, aber mit melodischer Beziehung zwischen Kanon und Begleitstimmen: Josquin, Chanson „Incessamment" (Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Band 6, Seite 94).



Die Klammer kennzeichnet die beiden kanonisch geführten Stimmen Tenor und Quintus.
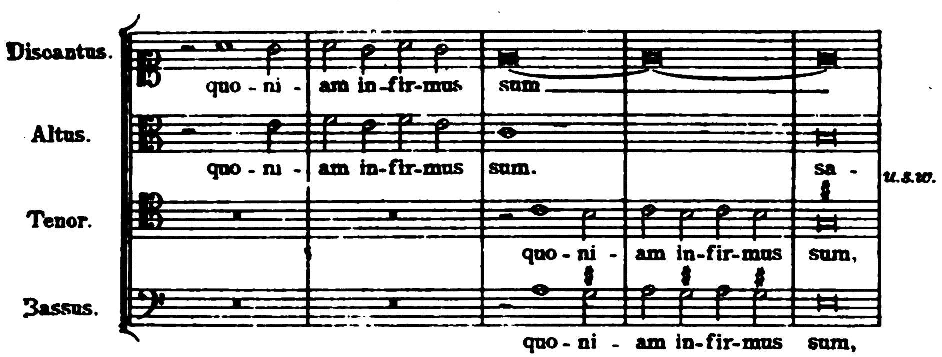
Diese Vereinigungen der früher getrennt angewendeten Techniken sind es also, die den Fortschritt zum großen Teil ausmachen; zahlreiche Neuerungen in Einzelheiten sind nichts als Folgeerscheinungen davon. So verschwinden allmählich die verwickelten Rhythmen in kleinen Notenwerten, ebenso die langen Sequenzketten, und es stellt sich jene ruhigere Rhythmik ein, die in noch „abgeklärterer" Form später für den „Palestrinastil" so bezeichnend ist. Das allseitige Durchdringen der Durchimitation hebt eben, wie das letzte Notenbeispiel zeigt, den rhythmischen Unterschied zwischen Tenor beziehungsweise Kanonstimmen und Gegenstimmen schließlich auf und die nun verwendeten Notenwerte halten die Mitte zwischen den Pfundnoten der alten Cantus firmi und der übergroßen Beweglichkeit der zugehörigen Kontrapunkte. Und was wohl das Wichtigste ist: die Vorherrschaft der Durchimitation in der polyphonen Schreibweise bewirkt, daß der Grundsatz „gleicher Text, gleiche Melodie" zur Selbstverständlichkeit wird, womit die m u s i k a l i s c h e L o g i k des polyphonen Satzes errungen ist. Freilich finden sich um 1500 noch genug Verstöße gegen diese Logik: Verwendung zweier Themen für den nämlichen Textabschnitt oder umgekehrt Verwendung eines Themas für zwei verschiedene Texte[1]). Die Beibehaltung melodisch abstechender Cantus firmi oder Kanons möchte ich aber nicht unter diese Verstöße zählen; in diesen Fällen sind wohl die melodischen Gegensätze als Kontrastmittel gedacht.

Und noch in anderer Hinsicht ist das Zeitalter Josquins grundlegend für die Weiterentwicklung der mehrstimmigen Schreibweise: es bringt unverkennbare Ansätze zur M e h r c h ö r i g k e i t. Im vierstimmigen Satze, der für die Zeit bekanntlich bezeichnend ist, werden mit Vorliebe zweistimmige Verbände gebildet, welche einander, oft unter wechselseitigem Pausieren, ablösen und zwar sehr häufig derart, daß der zweite Teilchor Text und Musik des ersten einfach wiederholt. Beides, Abwechseln der Chöre und antwortende Wiederholung, sind die Merkmale echter Mehrchörigkeit. Gewöhnlich bilden die zwei höheren Stimmen den einen, die zwei tieferen den anderen Halbchor, doch kommen, wie z. B. Josquins Pangue lingua-Messe[2]) zeigen kann, auch alle anderen
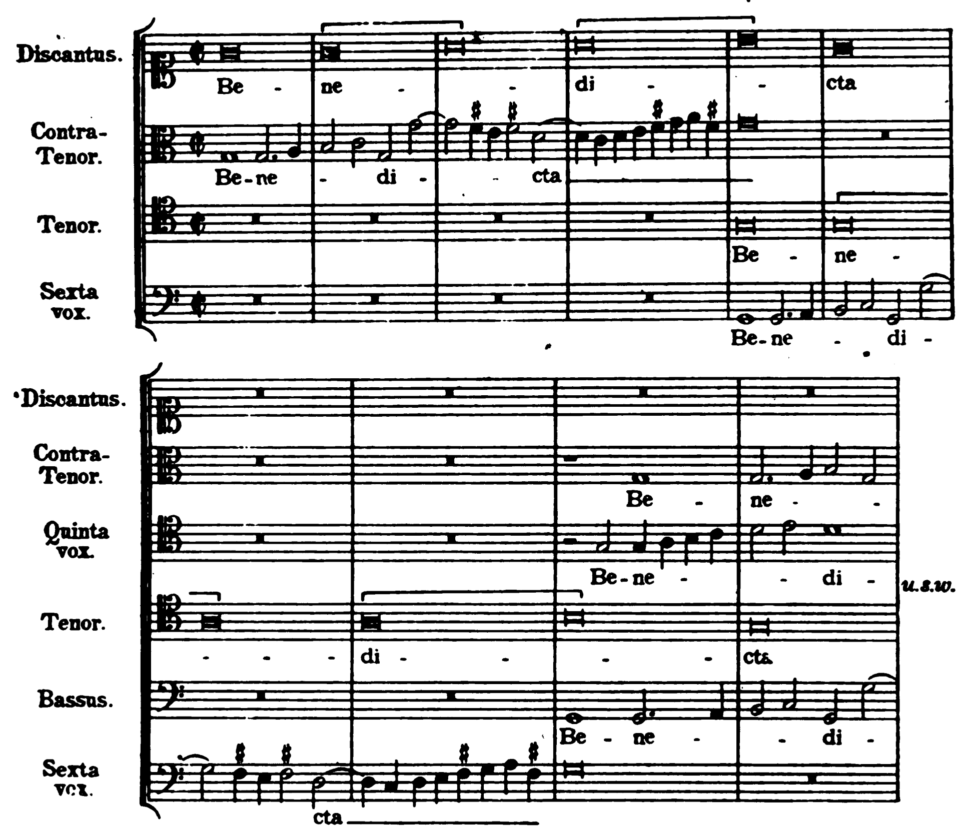
[1]) Schon von Riemann nachdrücklich festgestellt.
[2]) Ambros-Kade, Seite 80 ff.

im vierstimmigen Satze möglichen paarweisen Stimmteilungen vor. Häufig setzt der beginnende Halbchor beim Einsatz des zweiten nicht aus, sondern singt weiter, was mit dem Wesen der Mehrchörigkeit wohl vereinbar ist. Nicht zu verwechseln damit sind aber die auch noch sehr beliebten zweistimmigen Episoden, die ohne irgendwelche Wiederholung einfach als klangliche Kontraste eingeführt werden; daß sie die Wurzel der eigentlichen Mehrchörigkeit darstellen, ist dagegen mit Sicherheit anzunehmen. Diese Mehrchörigkeit ist an keine bestimmte Setzweise gebunden; sie kann bei harmonischem oder imitierendem Satz ohne Cantus prius factus, bei Cantus firmus-Arbeit und endlich auch bei kanonischer Führung auftreten. Dafür Beispiele:
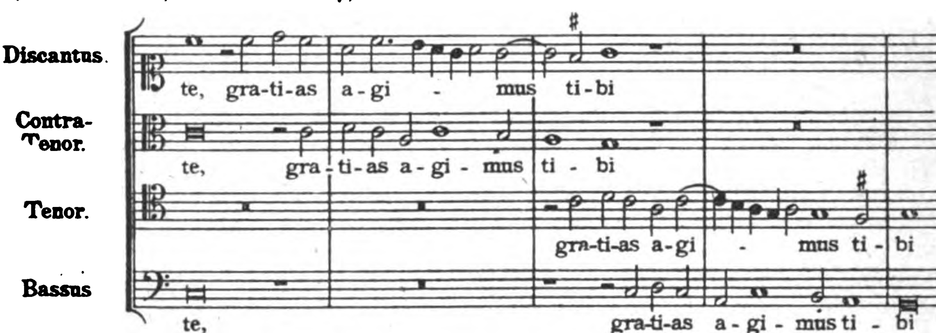
1. Im rein harmonischen Satz: Josquin „Psalmus VI." (Commer, Band 6, Seite 43).
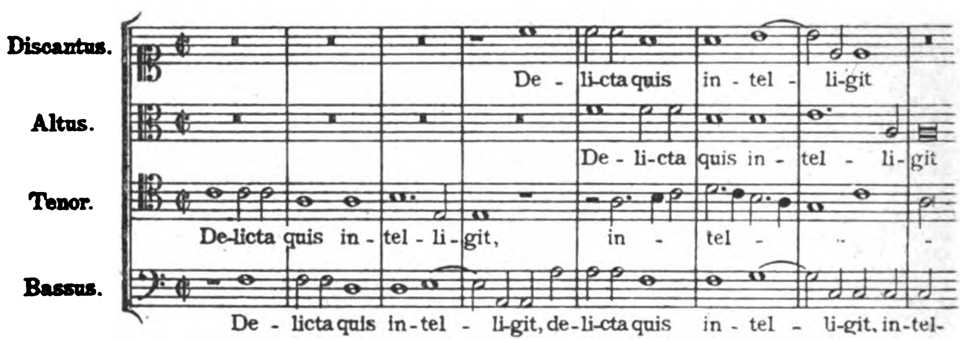


2. In Cantus firmus-Arbeit: Josquin „Benedicta es, coelorum regina" (Hans Otto „Novum et insigne opus musicum" 1537).



3. Im durchimitierenden Satz: Josquin „Et in terra“ der Pangue lingua-Messe (Ambros-Kade, Seite 86 und 87).



4. In kanonischer Nachahmung: Josquin „Psalmus XVIII.“, tertia pars (Commer, Band 6, Seite 55).



Im fünfstimmigen Satze hängt die Zusammensetzung der Teilchöre, wenigstens in den mir zugänglichen Werken, vom Vorhandensein eines Cantus firmus ab. Wird ein solcher verwendet, so bleibt er Einzelstimme und die vier anderen werden wie im vierstimmigen Satze behandelt (vgl. Josquins „Miserere“ bei Commer, Band 7, Seite 51 ff). Liegt dagegen Fünfstimmigkeit ohne Cantus firmus vor, so tut schon Josquin, was 50 Jahre nach ihm in der Zeit vorherrschend fünfstimmiger Schreibweise noch oft geschah: er setzt drei gegen zwei Stimmen, benützt aber noch alle anderen Möglichkeiten, Teilchöre zusammenzusetzen (vgl. seinen 95. Psalm bei Commer, Band 7, Seite 68 ff.). Im sechsstimmigen Chore werden gleichfalls alle Möglichkeiten ausgenützt; Josquin gerade zeigt dabei besondere Vorliebe für zweistimmige Teilchöre und schreckt nicht vor zweimaliger Wiederholung ganzer Abschnitte zurück, wie die oben angezogene Motette „Benedicta es“ beweist [1]).

Die Mehrchörigkeit entwickelte sich nach zwei Richtungen hin weiter, einer radikalen und einer mehr konservativen. Erstere vertrat Willaert, der Josquins Verfahren auf zwei oder mehr v o l l s t ä n d i g e Chöre anwandte. Den unmittelbaren Anlaß mag ihm immerhin die bauliche Ausgestaltung der Markuskirche mit ihren zwei Chören gegeben haben, den Anlaß oder vielmehr den Mut, mit seiner Erfindung an die Öffentlichkeit zu treten [2]). Den Gedanken aber erweckte zweifelsohne die Übung der Josquin-Schule

---

[1]) Ambros nennt sie mit vollem Rechte ein „Meisterstück an Gruppierung der Stimmen“ (Band 3, Seite 224).

[2]) Willaert war der Öffentlichkeit gegenüber so vorsichtig, dass ihm in fast allen seinen Neuschöpfungen seine Schüler mit Veröffentlichungen zuvorkamen: Verdelot im Madrigal, Vicentino und de Rore im chromatischen Madrigal, Cavazzoni in der selbständigen Orgelmusik. Oder wollte er sich vielleicht auf diesem Wege über die Stimmung der Öffentlichkeit unterrichten? Übrigens ist Ambros der Zusammenhang zwischen Josquin und Willaert nicht entgangen; wenigstens erwähnt er in Josquins Motette „O virgo prudentissima“ „eigentümliche Echo-Effekte, aus denen schon etwas wie die Ankündigung von Willaerts geteilten Chören (cori spezzati) herausklingt“. (Band 3, Seite 225.)

in ihm, der er ja angehörte; ferner ist es wohl kein Zufall, daß sein erstes doppelchöriges Werk die Vesperpsalmen waren, deren antiphonaler Vortrag im Choralgesange vorbildlich gewirkt haben wird. Endlich darf nicht übersehen werden, daß die rein musikalische Wirkung des Chor-Echos doch die einer Wiederholung ist, und die Gruppenwiederholung, allerdings ohne Wechsel des Klangkörpers, gehört zu den hervorstechendsten Eigentümlichkeiten des damals eben erblühenden Madrigals, zu dessen Schöpfern ja Willaert zählt. Die konservativere Richtung in der Weiterbildung der Mehrchörigkeit begnügte sich nach wie vor mit der Bildung von Teilchören im Rahmen eines geschlossenen Chores; ihr gehört die gesamte mehrstimmige Musik des XVI. Jahrhunderts mit Ausnahme der aus Willaerts venetianischer Schule an. Entsprechend der Erhöhung der üblichen Stimmenzahl von vier auf fünf, wurden zweistimmige Chorgruppen meist vermieden; grundsätzliche Umbildungen erfolgten aber nicht. Der Brauch der Stimmenspaltung führte sowohl im durchimitierenden wie im harmonischen Satze zu bedeutsamen Folgeerscheinungen: In Nachahmungssätzen war es schon um die Mitte des XVI. Jahrhunderts etwas ganz selbstverständliches, daß von vier Themeneinsätzen die beiden ersten und die beiden letzten enger zusammengehörten, mit anderen Worten, daß der 4. Einsatz zum 3. im nämlichen Verhältnis stand wie der 2. zum 1. und beide Gruppen durch ein kleines Zwischenspiel getrennt waren. Diese Gestaltungsweise ging auf die instrumentalen Nachbildungen der Gesangsstücke, die Ricercare usw. über und lebt in der Fugenlehre bis zur Gegenwart fort. Im Satz Note gegen Note, der in der 2. Hälfte des Jahrhunderts zum wirklich harmonischen (um nicht zu sagen: homophonen) wird, ändert sich oft bei der Wiederholung eines Abschnittes durch den 2. Chor die Stufenfolge in dem Sinne, daß ein Verhältnis wie von Vorder- und Nachsatz zustande kommt (vgl. z. B. Palestrinas 1. Motette „O admirabile commercium" in fast allen Abschnitten).

Zur Verschmelzung der früher getrennten Techniken und den Ansätzen zur Mehrchörigkeit tritt als dritte wichtige Eigentümlichkeit der mehrstimmigen Schreibweise um 1500 das Bestreben, innerhalb eines und desselben Werkes in den Stimmführungsarten abzuwechseln, anstatt eine bestimmte vom Anfange bis zum Schlusse durchzuführen. Beispiele dafür liefern nahezu alle erreichbaren Werke von Isaak, Josquin, Brumel, Pierre de la Rue usw. Es sei gestattet, auf Josquins 6. Psalm (Commer, Band 6, Seite 43 ff.) hinzuweisen: ein doppelchöriger Anfang (höhere, dann tiefere Stimmen), halb freier nachahmend, halb kanonisch; dann eine vollstimmige Gruppe Note gegen Note; ein doppelchöriger Abschnitt, Note gegen Note gesetzt; ein vollstimmiger Note gegen Note; eine vollstimmige durchimitierte Gruppe; ein zweistimmiger Zwischensatz von fast kanonischer Strenge; eine doppelchörige Gruppe Note gegen Note, 3 gegen 2 Stimmen; ein zweistimmiger Zwischensatz im Kanon; eine vollstimmige Gruppe Note gegen Note; ein zweistimmiger kanonischer Zwischensatz; eine vollstimmige durchimitierte Gruppe; zwei zweistimmige Zwischensätze mit verschiedenem Text und verschiedener Musik; eine vollstimmige Schlußgruppe, zwei Stimmen kanonisch, die zwei anderen unter einander Note gegen Note gesetzte Begleitstimmen. Ähnlich ist die secunda pars gebaut. Von welcher Bedeutung dieses Verfahren für die Folgezeit wurde, bedarf wohl keiner Erörterung.

Daß neben den nun besprochenen Fortschrittszügen manche Reste der älteren Schreibweisen stehen blieben, ist nur selbstverständlich und wurde auch gelegentlich oben schon erwähnt. Es gibt noch dreistimmige Stücke trotz vorherrschender Vierstimmigkeit und auch die häufige Anwendung der zweistimmigen Chorgruppen weist auf die ältere Zeit zurück. Ebenso deutlich tuen es die noch so häufigen Cantus firmi in langen und längsten Werten, die selbst bei Josquin noch gelegentlich auftauchenden krausen Rhythmen[1]) und ausgedehnten Sequenzgruppen[2]) in Gegenstimmen, die ge-

[1]) Ambros, Band 3, Seite 133/4.
[2]) Ambros, Band 3, Seite 124.

legentliche Anwendung des Hoketus (besonders auffallend im Benedictus von Josquins Pangue lingua-Messe oder im zweiten Teil seines „Miserere“, Commer, Band 7, Seite 57), das häufige Auftreten der „Dufay-Kadenz“ mit der „Landino-Sexte“ und anderes mehr. Umso deutlicher heben sich davon die fortschrittlichen Errungenschaften ab, die, wie schon ausgeführt, die Schaffung der musikalischen Logik im mehrstimmigen Tonsatz bedeuten und ihn außerdem befähigen, ein willigeres, schmiegsameres Werkzeug des Gefühlsausdruckes zu sein[1]). Die Folgezeit bedurfte keiner grundsätzlichen Neubildungen mehr; der Rahmen für ein Jahrhundert mehrstimmiger Gesangsübung vollendetster Art war gegeben. Die Hauptaufgabe dieses Jahrhunderts war es, gestützt auf die gewonnene Logik dem Ausbau des rein Musikalischen nachzugehen. Dies ist tatsächlich der Grundzug aller weiteren satztechnischen Fortschritte. Die Harmonik wurde ausgebaut, man vermied leere Zusammenklänge, wenn sie auch in kunstvoller Stimmführung noch so begründet gewesen wären. In der Durchimitation äußert sich das Hervortreten des rein Musikalischen sehr anschaulich darin, daß z. B. bei Palestrina die Zahl der Themeneinsätze fast immer weit größer ist als die der Stimmen; der Logik wäre mit einmaligem Durchlaufen der Stimmen vollauf Genüge getan, sie tritt hier hinter dem Schwelgen im Thema zurück. Endlich sind ja auch Willaerts Cori spezzati ein Mittel von hauptsächlich rein klanglicher Wirkung.

In ästhetischer Hinsicht kennzeichnet Ambros die Zeit um 1500 als die Zeit eines großen Umschwungs: im Gegensatze zur früheren Übung versuchen die Tonsetzer, alle ererbten Mittel hauptsächlich in den Dienst des Ausdrucks zu stellen und diesem zuliebe neue musikalische Mittel zu schaffen. Man wählt die Tenore nicht in erster Linie nach ihrer kontrapunktischen Verwendbarkeit, sondern sucht solche hervor, deren Texte zu den zu bearbeitenden Worten in Beziehungen stehen; der Ausdruckswert der Dissonanz wird entdeckt, der alte Brauch, die Stimmen am Schlusse nicht gleichzeitig zur Ruhe kommen zu lassen, im Dienste des Ausdrucks zum „Sehnsuchtsblick“ umgeprägt usw. An diesen Feststellungen wird nie zu rütteln sein; fraglich erscheint nur, ob die Kunst Okeghems und seiner Zeit wirklich einzig als der Ausdruck „allgemeiner abstrakter Hoheit und Größe“) angesehen werden darf. Es hat Zeiten gegeben, wo man die Kunst Bachs und Händels so beurteilt hat und von einer Belebung schon des 17. Jahrhunderts nichts mehr wissen wollte, Baini und Proske machten bei Palestrina Halt und Ambros vermag sich eben in die Zeit vor Josquin und Isaak nicht einzuleben. Erst die Möglichkeit, mit den Werken eines Zeitabschnittes ganz vertraut zu werden, wie sie unsere Gesamt- und Denkmälerausgaben gewähren, bietet Aussicht auf wirkliche Einfühlung in die Ausdrucksmittel. Heinrich Isaak ersteht in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich“ eine Gesamtausgabe, eine solche der Werke Josquins wird hoffentlich nicht mehr zu lange auf sich warten lassen und das im Erscheinen begriffene Lebenswerk Jakob Obrechts, des wichtigsten Mittelsmannes zwischen Okeghem und Josquin, wird sicherlich das Eindringen in die Künstlerseele des „Altvaters“ niederländischer Tonkunst erleichtern, dessen Werke ja leider in viel zu geringer Zahl auf uns gekommen sind.

---

[1]) Auf die in A. Scherings Werk „Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin“ aufgeworfene Streitfrage möchte ich an dieser Stelle nicht näher eingehen, da ich mit einer umfangreicheren Untersuchung des Gegenstandes beschäftigt bin.

[2]) Band 3, Seite 208.



Das Parodieverfahren in den Messen des Jacobus Gallus.[1])

Von Dr. Paul Pisk.

Für die vorliegende Studie wurden 19 Messen des Jacobus Gallus herangezogen. Es sind dies die 16 im Jahre 1580 bei Georg Nigrinus in Prag gedruckten und drei handschriftlich erhaltene, welche sich in der Stadtbibliothek Breslau, bezw. königlichen Bibliothek Dresden vorfinden. Die zwanzigste Messe, enthalten im Kodex Turnovsky der Universitätsbibliothek Prag vom Jahre 1578, wurde (als höchstwahrscheinlich unecht) ausgeschieden.[2]) Von den einbezogenen Messen sind 16 durch Angabe des Modells im Titel ausdrücklich als Parodien gekennzeichnet. Bei zwei weiteren liegt die Parodiestruktur in der Wiederholung gewisser Themen und Gruppen klar zutage, die Messen sind aber als solche nicht bezeichnet. (Nr. XIV *„super Mixolydium"* und Nr. XVI *„missa canonica"*.) Eine Messe (Nr. V *„super Dorium"*) ist frei erfunden. Als Modelle für die Parodiemessen werden die verschiedensten Kompositionsgattungen herangezogen. Am häufigsten (bei neun Messen) erscheint die geistliche Motette verwendet; wir finden aber auch deutsche Lieder (drei Messen), lateinische Madrigale (zwei Messen) und endlich je ein Chanson und ein italienisches Madrigal als Substrate für Parodien. Die Komponisten der Modelle sind vornehmlich Zeitgenossen des Gallus. Auch eigene Kompositionen, und zwar fünf Motetten aus dem *„Opus musicum"* und ein Madrigal, benützt er als Unterlage. Die übrigen Kompositionen erscheinen in verschiedenen Sammelwerken der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (zwei davon im *„Novus Thesaurus Musicus"* bei Ioanelli) und haben zu Autoren: Clemens non Papa, Ph. Verdelot, Jac. Vaet, Orlando Lasso, Ch. Hollander, Johannes Brandt, Th. Crequillon und Dom. Phinot. Bei zwei Messen konnte Autor und Provenienz des Modells nicht festgestellt werden.

Das Wesen des Parodieverfahrens wurde von Peter Wagner in seiner „Geschichte der Messe" (S. 69 ff.) näher beleuchtet. Zusammenfassend läßt es sich dahin definieren, daß die als Modell dienende Komposition in ihren wesentlichen Bestandteilen, unterbrochen von größeren oder kleineren freien Einschüben, so oft aneinandergereiht wird, bis der Meßtext erschöpft ist. Bei Gallus zeigt sich folgendes Verfahren: Die Zahl der Modellwiederholungen wechselt in den einzelnen Messen, und zwar erscheint das Modell in zwei Messen (Nr. I und XVI) viermal, in zwei Messen (Nr. VI und XIV) fünfmal und in zwei weiteren (Nr. III und X) sechsmal. Bei den übrigen Messen ist das zugrunde liegende Stück siebenmal (in drei Fällen: Nr. II, VII, IX) und achtmal (in sechs Fällen: Nr. IV, VIII, XI, XIII, XV, XVII), einmal sogar (in Nr. XII) neunmal angewendet. Die Mehrheit enthält das Modell also achtmal. Bei den nur im ersten Teil (Kyrie und Gloria) erhaltenen Messen Nr. XVIII und XIX kommt es je zweimal vor. Seine Anwendung verteilt sich auf die einzelnen Satz-

[1]) Die Messen von Gallus werden in unseren „Denkmälern" zur Veröffentlichung gelangen. Da diese Untersuchung selbständige Bedeutung hat und wichtige stilkritische Prinzipien allgemeiner Art behandelt und in neuer Weise feststellt, so ist es gerechtfertigt, mit der Veröffentlichung der Arbeit nicht bis zu dem Erscheinen der Partituren zu warten, zumal die eingefügten Beispiele wenigstens exemplifikatorisch die Erörterungen und ihre Ergebnisse illustrieren.

Anmerkung des Leiters der Publikationen.

[2]) Die gedruckten Messen wurden nach ihrer Aufeinanderfolge bei Nigrinus mit I—XVI bezeichnet, die handschriftlich erhaltenen mit XVII—XIX. (Siehe die Einleitung zum Bd. XII der „Denkmäler d. T. i. Öst.", S. VI ff.)

gruppen der Messe. Im Kyrie kommt es bei sämtlichen Messen nur einmal vor. Im Gloria bei der überwiegenden Mehrheit ebenfalls einmal. Nur fünf Messen (Nr. II, IV, XII, XIII, XV) beinhalten das Modell zweimal im Verlaufe des Gloria. Beim Credo schwankt die Zahl der Anwendungen. Bei sieben Messen erscheint das Substrat zweimal, bei fünf Messen (Nr. VII, VIII, XI, XII, XIII) dreimal. In vier Messen kommt es trotz der großen Ausdehnung der Credosätze nur einmal in dieser Gruppe vor, und zwar bei Nr. III, VI, XIV und XVI. Die Gruppe Sanctus-Agnus enthält das Modell (allerdings in modifizierter Weise) bei acht Messen dreimal, bei sechs Messen zweimal. Die Messe XVI enthält es sogar nur einmal. Bei der Messe Nr. I kommen in den drei letzten Sätzen nur unvollständige Andeutungen des Modells vor. Die Art seiner Verwendung wechselt. Als Grundprinzip kann man festhalten, daß sich bei den textreicheren Sätzen der Messe (Gloria und Credo) viel zahlreichere und genauere Entlehnungen finden, als in den übrigen Sätzen. Das vollständige Modell kommt aber in keiner der sämtlichen Messen vor. Entweder fehlt ein Mittelthema, welches nicht in die Messe herübergenommen wird, oder es werden ganze Gruppen nicht verwertet. Sogar bei der Messe Nr. XVIII, die dem Modell alle Themen wörtlich entlehnt, finden sich Lücken in der Anwendung, d. h. nicht entlehnte Motive. Bei allen Messen entstammen die Teile, welche den Modellen nicht entnommen sind, freier Erfindung. Im Verlaufe des Meßtextes sind aber einzelne Stellen stereotyp durch Modellmotive ausgedrückt.

Das Kyrie (1. Satz) enthält in allen Messen das Anfangsthema oder die Anfangsgruppe der Modelle. Das Christe verwendet zu seinem Aufbaue bei 12 Messen das thematische Material der zweiten oder mittleren Gruppe des Modells. Vier Messen weichen von dieser Norm ab. Eine Umkehrung des Themas der ersten Gruppe findet sich nämlich als Motiv bei der Messe Nr. XII, die Imitation eines Modellkontrapunktes bildet das Christe der zweiten Messe, gänzlich frei erfunden ist das der dritten. Das Christe der IX. Messe enthält mehrere Themen aus der Modellmitte. Das zweite Kyrie entlehnt seine Motive aus verschiedenen Modellteilen. Bei den fünf Messen, deren Modell zweiteilig ist (Nr. VI, VII, IX, X, XVIII) wird der Anfang des zweiten Teiles zur Motivbildung verwendet. Eine Ausnahme hievon bildet die Messe Nr. III mit ebenfalls zweiteiligem Modell, in der aber die Themen für das zweite Kyrie aus der Modellmitte entnommen sind. Mittelthemen sind ferner verwendet bei sechs Messen, u. zw. bei Nr. II, III, IV, XI, XIII, XIX, bei Nr. XI und XIII jedoch sehr frei und selbständig. Bei der Messe Nr. I ist die vorletzte Gruppe zur Themenbildung für das zweite Kyrie herangezogen. Bei der Messe Nr. III tritt überdies die Schlußgruppe auf, welche allein als Motiv des Kyrie II bei vier Messen erscheint (Nr. VIII, XII, XV, XVII). Wir finden also im Kyrie II sowohl Anfang (2. Teil) (bei fünf Messen), als auch Mitte (bei acht Messen) und Schluß des Modelles (bei vier Messen) vertreten.

Der Anfang des ersten Gloriasatzes bildet mit Ausnahme der 3. Messe, bei der Themen aus der Modellmitte in Betracht kommen, stets der Anfang (Gruppe oder Motiv) des Modelles. In der Mitte des ersten Gloriasatzes finden sich, an keine Norm gebunden, Themen aus der Mitte des Modelles, auch freie Einschübe oder Themen der Eckgruppen. Den Schluß des Satzes bildet bei Messen mit zweiteiligem Modell die Schlußgruppe des ersten Teiles, (bei Nr. VII und XVIII) oder eine Themengruppe aus der Mitte (bei Nr. III und IX). Er kann aber auch frei erfunden sein (Nr. VI und X). Bei den Messen, bei denen das Modell nur aus einem Satze besteht, wird der Schluß des ersten Gloria-Satzes aus der zweiten Themengruppe (Nr. I, IV, XVII) oder einem mehr oder weniger frei behandelten Thema aus der Modellmitte gebildet (Nr. II und XIX). Auch die Schlußgruppe ist als Motiv am Ende dieses Satzes vertreten (in Nr. VIII, XII, XV), sie ist aber modifiziert angenommen. In zwei Messen ist der Schluß des ersten Glorias frei erfunden (bei Nr. VI und XI). Den Anfang des zweiten Gloria-Satzes bildet bei den Messen mit zweiteiligem Modell, ähnlich wie beim

Kyrie II, das Anfangsthema des zweiten Satzes (bei Nr. VI, VII, X, XVIII). Hievon ausgenommen sind die Messen Nr. III und IX, bei denen der Satz mit einem frei verwerteten Mittelmotiv beginnt. Bei den übrigen Messen wird entweder der Anfang des Modelles (Nr. IV und XV, bei Nr. XIX in der Umkehrung), die zweite Themengruppe (Nr. I und XVII), oder auch die Mitte des Modelles (Nr. II, VIII, XIX) angewendet. Bei der XI. und XIII. Messe ist der Anfang des zweiten Gloria-Satzes völlig frei erfunden. Die Satzmitte zeigt wieder freie Einschübe, oder Modellthemen in völlig freier Verwendung, ebenso wie die Mittelsätze bei den dreisätzigen Gloria der Messen I und XVI. Der Schluß des Gloria II wird bei den meisten Messen durch die Schlußgruppe des Modells gebildet (15 Messen). Nur bei der 4. Messe tritt das Mittelthema an Stelle der Schlußgruppe. Zu erwähnen ist noch, daß die am Anfang und Ende der Gloria-Sätze auftretenden Modellmotive in den meisten Fällen in ihren originären Stimmkombinationen als ganze Komplexe vorkommen.

Der Anfang des e r s t e n C r e d o - Satzes ist bei allen Messen motivisch mit dem Anfange des Modelles identisch. Beim Schlusse muß man wieder die Unterscheidung zwischen einsätzigen und zweisätzigen Modellen machen. Die Messen, denen ein zweisätziges Modell zugrunde liegt, weisen hier das Schlußmotiv des ersten Modellteiles auf (Nr. VII und X), das auch, wie bei Nr. VI, mit dem zweiten Teil identisch sein kann. Bei der III. und IX. Messe, welche noch zu dieser Kategorie gehören, ist der Schluß einem Mittelthema entnommen bezw. frei erfunden. Bei den Messen mit einsätzigen Modellen ist als Schluß des ersten Credo-Satzes der Modellschluß (u. zw. bei Nr. I, II, XI) oder Themen aus der Modellmitte (bei Nr. VIII, XIII, XV) verwendet. Frei erfunden ist der Schluß bei den Messen Nr. IV, XII und XVII. Die Mittelsätze des Credo zeigen mannigfache Anlage. Sie sind mitunter motivisch völlig frei erfunden, können aber auch Modellteile enthalten, wie z. B. bei Nr. XIII den modifizierten Anfang oder bei Nr. XVIII das ganze Modell in komprimierter Form. In der Regel finden sich Modellgruppen, zwar nicht in der genauen Form wie in den Ecksätzen, aber immerhin deutlich darin enthalten. Der letzte Credo-Satz beginnt mit dem Anfange der Motette bei fünf Messen (Nr. IV, VII, VIII, XI, XV); bei drei Messen mit zweiteiligem Modelle ist der Anfang des zweiten Teiles verwendet (Nr. VI, IX, X.). Bei der XVII. Messe geht dem Anfangsthema ein einleitendes freies Motiv voraus. Die Messen Nr. I, II und III weisen beim Anfang Mittelthemen auf, bei den Messen Nr. XII und XIII endlich ist er gänzlich frei gestaltet. Der Schluß des Credo ist bei s ä m t l i c h e n Messen in seinen Motiven der Schlußgruppe des Modelles entnommen. Diese tritt in den meisten Fällen an dieser Stelle wörtlich verwendet auf. Nur bei der X. Messe reiht sich ihr der Schluß des ersten Modellteiles an.

Während die bisher besprochenen Meßsätze die Modellteile in den meisten Fällen in sehr genauen Entlehnungen enthalten, finden sich in den letzten Meßsätzen größere Freiheiten und zahlreiche Varianten in der Behandlung der Unterlage: Das S a n c t u s beginnt bei 13 Messen mit dem mehr oder weniger modifizierten Anfangsmotiv und schließt frei oder mit der Schlußgruppe des Modells. (Bei Nr. I, III und XII.) Bei der Messe Nr. IV wird es aus einem Mittelthema gebildet. Das O s a n n a, in der Regel motivisch-einheitlich gebaut, verwendet entweder Modellanfang (bei fünf Messen) = Mitte (bei vier Messen) oder = Schluß (bei fünf Messen). Das B e n e d i c t u s ist meist völlig frei erfunden. Bei sechs Messen finden sich Anklänge an das Modell (der modifizierte Anfang bei vier Messen, die Mitte bei zwei). Das z w e i t e O s a n n a ist in der Regel dem ersten gleichlautend („ut prius"). Bei den drei Messen, in denen dies nicht der Fall ist, finden sich jedoch keinerlei motivische Selbständigkeiten.

Im A g n u s, dem letzten Meßsatze, ist das Modell wieder getreu kopiert. Sämtliche Agnus-Sätze beginnen mit dem Anfange des Modells, teilweise in Modifikationen, teilweise in wörtlichen Entlehnungen. Am Ende dieses Satzes steht die gekürzte Schluß-

gruppe bei neun Messen; sonst ist der Schluß durch ein Mittelthema oder ganz frei gebildet.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die äußeren Teile der Modelle (Anfang, 2. Themengruppe, Schlußgruppe) an den erwähnten Stellen der Meßsätze regelmäßig vorkommen, während die Verwendung der Themengruppen aus der Modellmitte ungebunden an bestimmte Textstellen und auch sonst in viel freierer Weise erfolgt. Außerdem finden sich aber innerhalb der einzelnen Sätze auch zahlreiche Stellen der äußeren Modellgruppen in freier Verwendung.

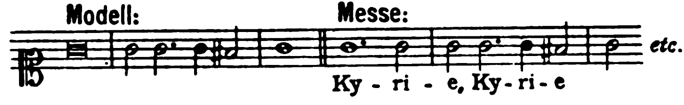
In folgendem soll die Art der Verwendung der einzelnen Modellteile näher beleuchtet werden. Gleichheiten und Verschiedenheiten, welche sich bei der Parodie ergeben, sind darzulegen, von den großen formalen Zügen der Motette angefangen, bis zur Melodik des kleinsten Motives. Ohne vorerst auf die Struktur der einzelnen Themengruppen einzugehen, fällt sofort die willkürliche Änderung ihrer Aufeinanderfolge in den Messen, gegenüber den Motetten auf. Im Großen und Ganzen wird zwar auch bei der Parodie die Reihenfolge der Hauptkomplexe (Anfang — Mitte — Schluß) beibehalten. Zahllos aber sind die Fälle, wo die Themen der einzelnen Gruppen unbekümmert um ihre Folge im Modell zur Komposition des Meßtextes benützt werden. Ein besonders schönes Beispiel hiezu liefert das Kyrie I der Messe XVIII, in dem alle Themen wörtlich der Motette entnommen sind, aber in bunter Folge aneinander gereiht werden. Auch in der Messe II (Kyrie I) findet sich ein Mittelthema mit allen seinen Nebenstimmen mitten in der Anfangsgruppe, ebnso im Gloria I der Messe IX, im Credo I der Messe X etc. Diese Umstellung der Gruppen tritt in den Sätzen mit wortreichem Texte viel häufiger auf, obwohl sie auch in den anderen Teilen an zahlreichen Stellen vorkommt.

Die einzelnen Themengruppen selbst können wörtlich in die Messe hinübergenommen sein, sie können aber auch mehr oder weniger großen Veränderungen unterworfen werden, die sich auf die Melodik der Motive einerseits, und die Setzweise des Komplexes andererseits erstrecken. Beide Arten von Modifikationen können natürlich auch verquickt werden.

Wenn wir zunächst die wörtliche Verwendung von Modellgruppen betrachten, so finden wir sie an zahlreichen Stellen. Die imitatorisch gehaltenen Motive treten in denselben Einsatzfolgen und Einsatzgruppen auf, die homophon behandelten Komplexe entlehnen auch alle Begleitstimmen aus den Modellen. Von der Fülle der Beispiele sollen nur neben dem Kyrie I der Messe XV, wo das Anfangsthema des Modells notengetreu erscheint, die Schlüsse der Gloria-Sätze in den Messen IX und X hervorgehoben sein, bei welch letzteren die Schlußgruppen der Motetten wörtlich verwendet sind. Geringfügige Varianten, welche aber auf das Gesamtbild der Motivgruppe keinen Einfluß haben, sind hier einzufügen. Vor allem ist an kleine Änderungen im Rhythmus, wie z. B. beim Thema *c* der Messe IV im Kyrie I



oder Tonwiederholungen, wie beim Anfang der Messe IV



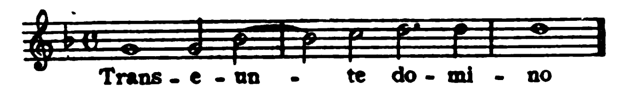
und kleine Dehnungen einzelner Töne aus textlichen Gründen oder ohne erkenntliche Ursache gedacht. Auch das Fehlen oder Hinzufügen von Wechsel- oder Durchgangsnoten ist hier zu erwähnen. Das wörtlich entlehnte Motiv mit allen seinen Nachahmungen (bezw. homophenen Kontrapunkten) kann auch auf eine andere Tonstufe

gesetzt werden. Veränderungen der Setzweise, die man zu dieser Kategorie rechnen kann, weil sie immerhin das allgemeine Bild des Komplexes nicht wesentlich verändern, sind das Hinzufügen oder Weglassen einzelner Stimmen.
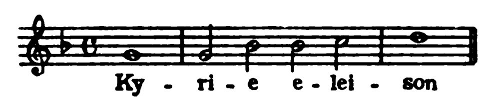
Einem Einsatze eines ursprünglich rein imitatorischen Motives kann ein homophoner Kontrapunkt beigegeben werden; dieser kann auch rhythmisch und melodisch völlig frei sein, ohne jedoch das Klangbild wesentlich zu beeinflussen. Es kommt ferner vor, daß statt eines Kontrapunktes im Modell eine homophon gesetzte Umkehrung des Motives in der Messe als Begleitstimme beigefügt wird (z. B. im Kyrie I der XIX. Messe). Viele Stellen finden sich auch, wo ganz neue Gegenstimmen zu den Modellmotiven gesetzt werden. Der gegenteilige Fall tritt ein, wenn Stimmen weggelassen werden. Fünfstimmige Motive werden vierstimmig gesetzt, oder Imitationen, welche im Modell durch sechs Stimmen gingen, werden in der Messe nur in drei gebracht (Messe Nr. VIII, Credo II). In allen erwähnten Fällen ist aber die Gruppe selbst in ihrer großen Anlage und melodischen Form wörtlich entlehnt.

Die überwiegendste Anzahl von Motiven in ihren Komplexen oder ohne dieselben wird aber derart in die Messen herübergenommen, daß die Herkunft aus dem Modell zwar leicht erkannt werden kann, aber immerhin stärkere Veränderungen auftreten, welche die Melodik und Setzweise umfassen. Fassen wir zunächst die melodische Veränderung ins Auge, bei der die Setzweise des Motivs unverändert bleibt. Man kann vier Hauptprinzipien, welche bei diesen Variierungen statthaben, feststellen: das der V e r e i n f a c h u n g, das der E r w e i t e r u n g (welches bis zu Kolorierungen, Kombinationen etc. sich ausdehnen kann), das des T a k t w e c h s e l s und das der W e s e n s ä n d e r u n g e n.

Beginnen wir mit den Vereinfachungen: Die Melodie des Themas kann bei seinem Auftreten in der Messe modifiziert, gekürzt und vereinfacht werden. Besonders schön lassen diese Modifikationen sich beim Anfangsthema der Messe Nr. VI feststellen. Das Thema lautet in seiner Grundgestalt in der Motette:
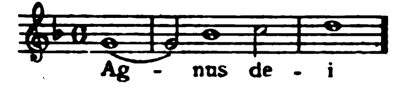


In der Messe finden wir es das erste Mal im Kyrie I in folgender Gestalt verwendet:



Hier sind also schon insoferne Vereinfachungen zu bemerken, als die letzten drei Noten in eine zusammengezogen sind. Das Thema findet sich weiters am Schluß desselben Satzes:



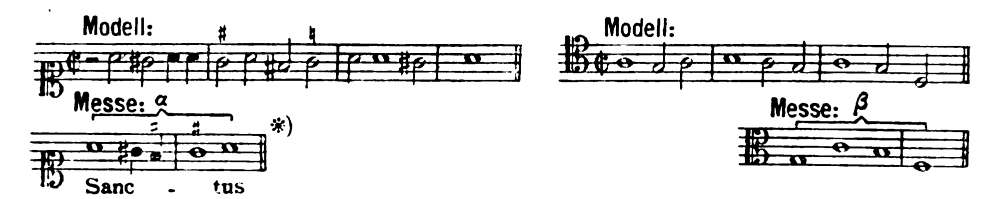
Hier kann man nur von einem Anklang sprechen, da nur Anfangs- und Schlußnoten vorhanden sind. Im Gloria und Credo I tritt das Motiv wie im Kyrie auf, im Credo II sogar wörtlich wie im Modell. Im Agnus aber erreicht die Vereinfachung ihren Höhepunkt, da nur das Gerippe:
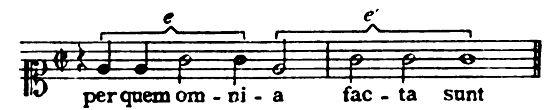


als Motiv verwendet wird. Solcherlei Veränderungen kommen häufig auch bei Motivwiederholungen vor. Bei den Anfängen des Sanctus und Agnus, überhaupt in den

letzten Satzgruppen der Messen, bilden Vereinfachungen von Modellthemen in dieser Weise sogar die Regel. (Messe XI Sanctus, Messe XVII Sanctus, Agnus und viele mehr).
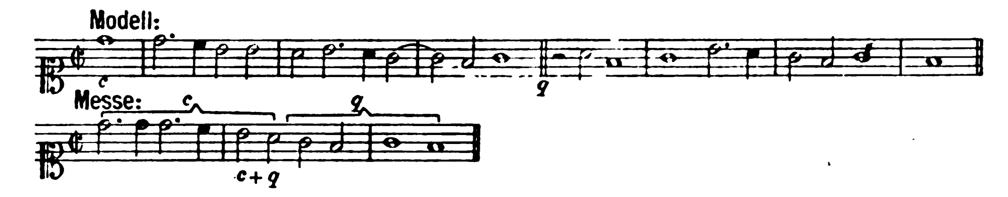
Das Endglied in der Reihe der bruchstückweisen Verwendung bildet das Vorkommen von Teilmotiven. Diese können entweder schon im Modell vorhanden sein, oder erst in der Messe erfunden werden. Sie umfassen die ersten oder die letzten Töne des eigentlichen Motivs, wie α in der Messe XI (Sanctus) oder β in der Messe II (Kyrie II).



Zwischen zwei Teile eines Motivs können auch freie Töne eingeschoben werden, wie beim Schluß des Gloria der Messe II. Das Ganze bildet dann ein neues Gesamtmotiv. Auch zwei unmittelbar aufeinanderfolgende Teilmotive können zu einem neuen Thema vereinigt werden, wie $c + c'$ im Credo der Messe XI.



Dies leitet zu den Motivkombinationen über, die in den Messen in großer Zahl vorkommen. Zwei ursprünglich ganz unabhängige Motive, die auch in Bezug auf ihre Stellung im Modell keinen Zusammenhang aufweisen, werden zu einem Ganzen verbunden, wie z. B. $c + q$ in der Messe XIX.

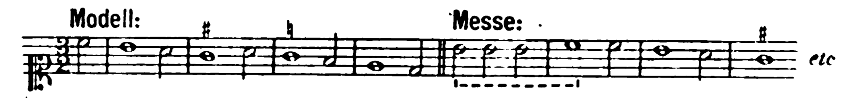


Mit den Motiven werden auch die dazugehörigen Kontrapunkte verknüpft. Wenn sich Kadenzmotive vorfinden, treten diese Kombinationen besonders häufig auf, wie in der Messe VIII im zweiten Kyrie. Sie finden sich aber auch an anderen Stellen, wie am Anfang des zweiten Gloria bei Messe X oder im Credo II der Messe VII etc. Hier sind noch zwei Fälle anzufügen, wenn nämlich zwei organisch nicht zusammengehörende Themen miteinander verbunden werden, wobei diese Verbindung in verschiedenen Stimmen stattfindet, oder wenn, ohne daß die Motive eigentlich kombiniert sind, Wesenselemente des einen in das andere hineingetragen werden, wie die Koloratur beim Credoschluß der Messe III oder am Schlusse des Kyrie I derselben Messe in ein artfrmdes Motiv. Diese Motivkombinationen sind aber eigentlich schon Erweiterungen, welche im folgenden näher beleuchtet werden.
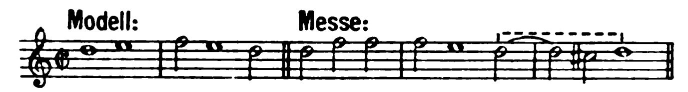
Der einfachste Fall einer Motiverweiterung besteht in der Hinzufügung von Tönen zum Modellthema. Dies kann in zweifacher Weise erfolgen. Entweder wer-

[1]) Es wird bemerkt, daß an dieser Stelle eine direkt motivische Entlehnung vorliegt, nicht etwa das Wiederverwenden der typischen Kadenzformel.

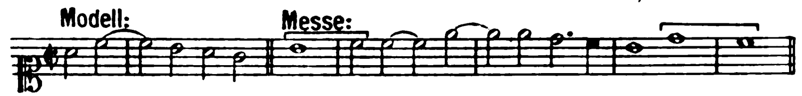
den einzelne Töne vor das Motiv geschoben, wie im Credo III der Messe XV vor das Motiv *c*:



Es können aber auch Töne an das Motiv angefügt werden. (Kyrie II, Messe VI, Thema *g*):



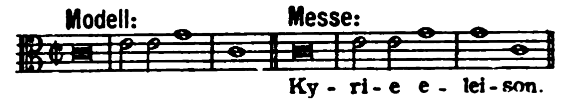
Diese beiden Arten finden sich verquickt im Gloria der Messe III, Thema *c*:



In der Mitte des Themas können durch Tonwiederholungen und Einschübe von Tönen auch Dehnungen vorkommen, wie im Credo III der Messe VI beim Motiv *g*:



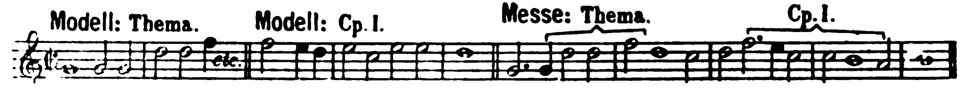
oder beim Thema *a* des Kyrie I der Messe Nr. III.



Diese Dehnungen, mit dem Hinzufügen von Tönen verbunden, führen zu freien Fortspinnungen der Motive, welche entweder nur nach Art von Kontrapunkten zu Kadenzen führen, oder auch in den anderen Stimmen imitiert werden. Als Beispiel diene Thema *c* aus dem Christe der Messe VI. In diesem Falle werden auch die Intervallschritte geändert:



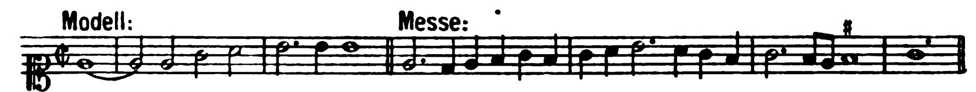
Derlei fortspinnende Kontrapunkte können auch dem Modell angehören, wie Kontrapunkt XI beim Thema *a* im Kyrie I der Messe XIII.



In solchen Fällen ist das Motiv aus den Figurationen nur schwer herauszufinden. Besonders häufig sind die Figurationen der einzelnen Motive so belebt, daß man direkt von Kolorierung sprechen kann. Diese setzt sich hauptsächlich aus Durchgangsnoten in großer Zahl zusammen, aber auch Wechselnoten sind häufig. Diese Art von Modifikationen findet sich vornehmlich in den letzten Sätzen der Messen, wie im Benedictus der Messe XV (Thema *a*):



oder im Sanctus der Messen X oder VI bei Thema *a* bezw.



In den Mittelsätzen, besonders gegen die Schlußgruppe zu, treten gleichfalls kolorierte Motive auf (Credo I, Messe VIII, Thema *d*):

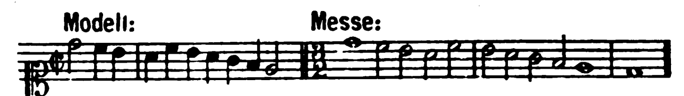


und an zahlreichen anderen Stellen.

Das dritte Hauptprinzip bei der Modifizierung in Bezug auf die Melodik sind Änderungen des Taktes und Rhythmus. Den Hauptanlaß hiezu gibt in der Regel das im Tripeltakt stehende Hosanna, das Themen aus dem Modell verwendet, welche dort gerades Taktmaß aufweisen. Diese Motive werden dann in der Messe für den Tripeltakt rhythmisch zurechtgelegt. Meist ist das Anfangsthema verwendet, wie in der Messe IX:
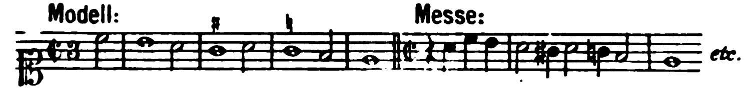


aber auch andere Motive, wie das zweite Thema bei der Messe Nr. XV.
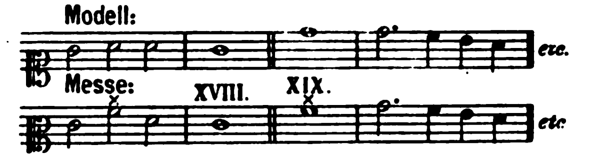


oder die Schlußgruppe bei Messe Nr. VIII.



finden sich häufig. In anderen Meßsätzen finden sich diese Änderungen des Rhythmus gleichfalls, wie z. B. im Kyrie II der Messe II bei den Motiven *h* und *m*, zugleich mit deren Nebenstimmen, oder im Kyrie II der Messe XIII bei Motiv *b*. Der umgekehrte Fall tritt in der Messe XV ein, wo das im Modell im Tripeltakt stehende Motiv *c* in den geraden Takt versetzt wird.

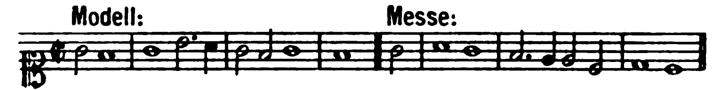


Die noch zu besprechenden melodischen Wesensänderungen können mannigfachsten Grades sein. Die geringfügigsten sind diejenigen, bei welchen nur ein Melodieton des Themas geändert wird, wie in der Mitte des Themas *t'* Messe XVIII (im Kyrie II) oder der Anfangston des Themas *k* im Kyrie I der Messe XIX.
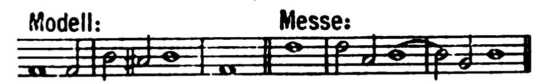




Es kann aber auch der melodische Inhalt des Motives so geändert sein, daß fast alle Melodietöne davon betroffen werden, und daß das Motiv nur nach der Struktur zu erkennen ist. Dabei ändern sich die Intervallschritte ebenfalls. Hiefür bildet das Thema *q* im Christe der Messe XIX ein schönes Beispiel:
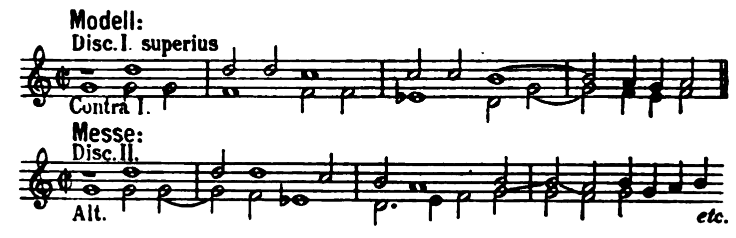


Natürlich haben solche Änderungen auch Varianten in harmonischer Beziehung zur Folge, da die geänderten Melodietöne anders harmonisiert werden müssen. In diese Kategorie gehören auch die Umkehrungen von Motiven, welche in den Messen an den zahlreichsten Stellen vorkommen. In der Messe VII (Thema *a*) finden wir sie schon im Modell vor, sonst werden sie aber in den Messen allein angewendet (Messe XIX, Christe, Kyrie II derselben Messe, im Benedictus der Messe IX etc.:
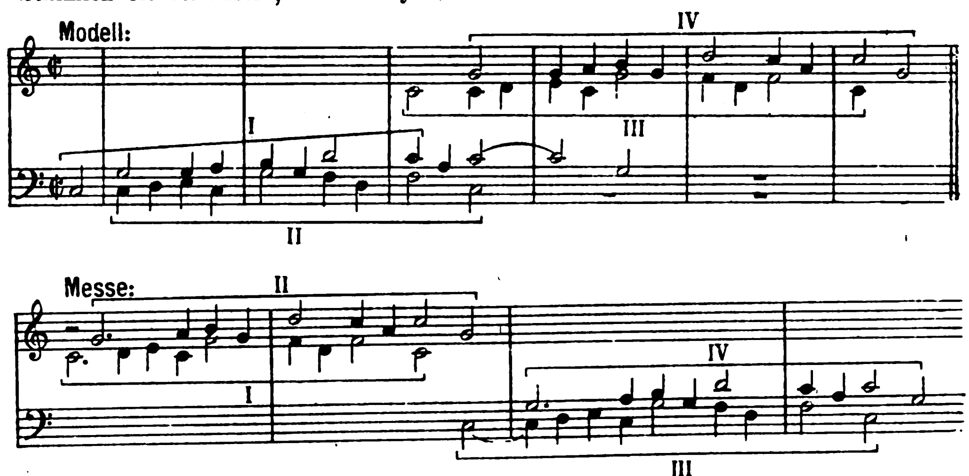


Vergrößerungen von Modellmotiven treten im allgemeinen häufiger auf, als Verkleinerungen. Letztere finden sich am ausgeprägtesten in der Messe XIII beim Schluß des Gloria I. Vergrößerungen hingegen an zahlreichen Stellen (Motiv *a*, Kyrie I, Messe II, Thema *n q*, Gloria II, Messe XVIII; Thema *k*, Kyrie I, Messe XIX); letzteres Motiv wird sogar mit all seinen Kontrapunkten vergrößert. Auch beim Kanon (per augmentationem) und bei den gedehnten Worten *„et incarnatus est"* finden sich Motivvergrößerungen.

Die zweite Hauptgruppe der Motivänderungen umfaßt diejenigen, bei welchen die melodische Gestaltung des Motives unverändert bleibt, hingegen die kontrapunktische Struktur angetastet wird. Wenn man die Homophonie und die Polyphonie als die beiden Hauptarten der Setzweise festhält, so ergeben sich als Änderungen geringerer Stärke diejenigen, welche sich in beiden Arten und innerhalb jeder einzelnen abspielen, als gewichtigere hingegen die Verwandlung von polyphoner Setzweise in rein harmonische und umgekehrt. Veränderungen, welche in beiden Arten vorkommen, sind vor allem Stimmenvertauschungen. Zahllos sind die Fälle, wo Stimmen nicht dem wirklichen Klange nach, sondern nur im graphischen Bilde vertauscht werden (Credo, III. Messe, Anfangsthema *a*). Speziell bei doppelchörigen Stücken ist die Versetzung der beiden Chöre gegen das Modell gebräuchlich, klanglich jedoch nicht bemerkbar. Besonders schön ist als Beispiel hiefür das Kyrie II der Messe VI, wo sowohl die Chöre als auch die einzelnen Stimmen vertauscht werden, ohne daß das wirkliche Klangbild geändert wird. Der sich am Papier ergebende doppelte Kontrapunkt ist also in Wirklichkeit keiner. Dagegen finden sich trotzdem viele Fälle, wo die Stimmen im Hinblick auf das Modell wirklich versetzt werden. Diese Vertauschung kann allerdings für den Klang des Stückes unwesentlich sein, wie bei Motiv *a* im Kyrie I der Messe IX.
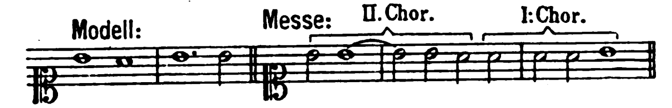


Erst bei den fortspinnenden Kontrapunkten ergeben sich in diesem Falle merkbare Unterschiede. Im Osanna der Messe X erscheinen die Lagen der Stimmen gegen das

Modell durch bewußte Anwendung des doppelten Kontrapunktes verändert. Hier wird, abgesehen von sonstigen motivischen Änderungen, der Klang wesentlich anders. Bei paarweisen Einsetzen von Stimmen an doppelchörig imitatorischen Stellen werden die Stimmen oft vertauscht, wie im Kyrie II der Messe XV.

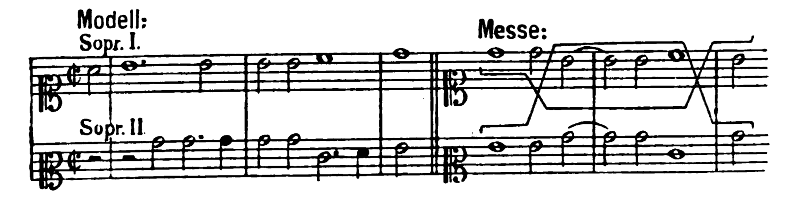


Hierher gehört der Fall, daß die Ausführung eines Motives auf die zwei Chöre der Messe aufgeteilt wird, von denen jeder dann nur einen Teil bringt. (Thema *i*'' im Gloria II und Credo der Messe III).



Auch die herübergenommenen Kontrapunkte werden an diesen Stellen getrennt.

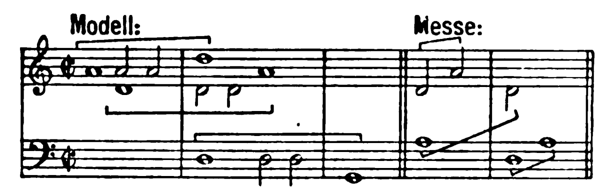
Eine andere Art von Vertauschung ist die eigenmächtige Einführung von Stimmkreuzungen. Die Themen werden nicht nach ihrem graphischen Bilde aus dem Modell notiert, sondern nach ihrem Klange. Infolgedessen kommen graphisch neue Themenbilder zustande, während der Gesamtklang mit dem Modell identisch ist. Beispiele hiezu finden sich am ausgeprägtesten in der Messe IV im Kyrie II bei den Motiven *d* und *e*. An dieser Stelle erstrecken sich die Kreuzungen sogar in die Kontrapunkte.



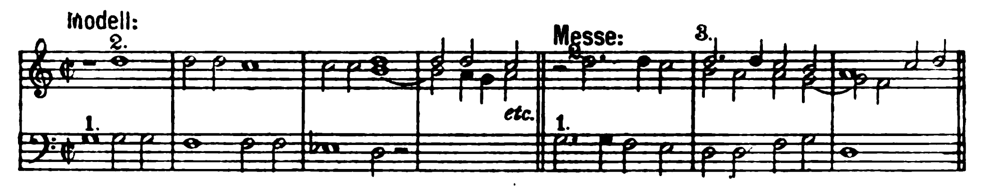
Einen Beweis dafür, daß diese Vertauschung bewußt war, und nicht etwa aus einer ungenauen Kenntnis des Modells sich begründen läßt, bildet der Umstand, daß dieselbe Stelle am Schluß des Kyrie II genau in ihrer Modellgestalt vorkommt. Auch in anderen Sätzen der Messe IV (Gloria und Credo I) sowie beim Thema *n* im Credo II bei der Messe I finden sich derartige Darstellungen.

Wir gelangen nun zu den Änderungen innerhalb der Homophonie und Polyphonie. In der ersteren finden wir sie nur insoferne, als rein vollstimmig Note gegen Note gesetzte Motive in dünnerer Besetzung oder in homophon-doppelchöriger Gestalt auftreten. In der imitatorischen Setzweise kommen zahlreichere Modifikationen
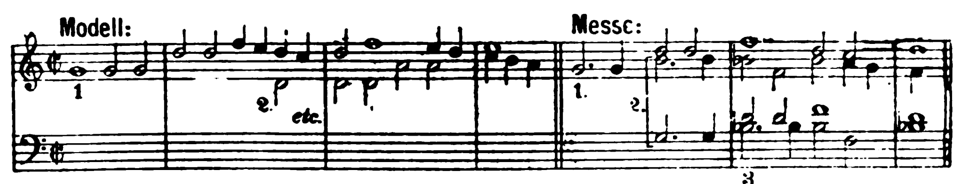
vor, welche die Melodik der Motive zwar unberührt lassen, aber von wesentlicher Bedeutung sind. Hierher gehört das Anbringen von Engführungen. Beispiele finden sich in großer Zahl wie Thema *a* in der Mitte des Gloria I der Messe VI:
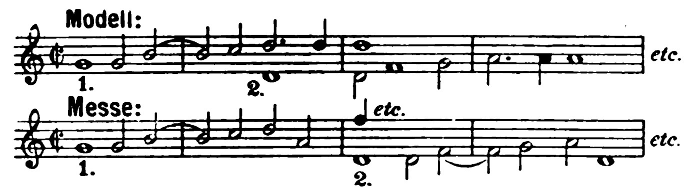


oder (stärker ausgeprägt) beim Thema *a* der Messe IX im Gloria I zugleich mit Verkleinerung:
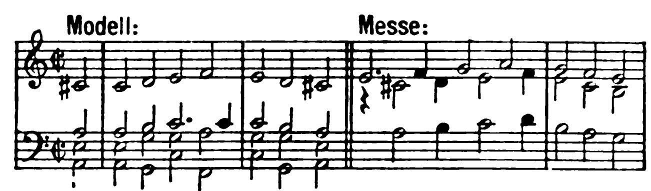


Bei der Messe XIII wird zur Engführung beim zweiten Motiveinsatze die Umkehrung des Motivs als Kontrapunkt hinzugefügt.
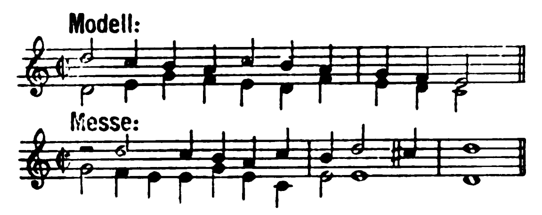


Das Gegenteil hievon bildet die Auseinanderlegung der Themeneinsätze, wie am Anfang des Gloria in der Messe X.
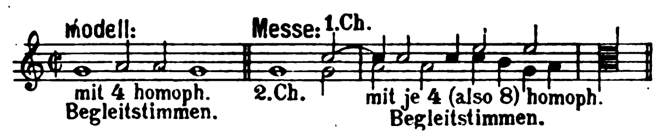


Ein rein imitatorisches Motiv kann auch doppelchörig dargestellt werden. Die Einsätze gruppieren sich also (bei vier Stimmen) paarweise, wie in der Messe XIII im Christe. (Bei Thema *e*.) Überdies wird zu jeder Stimme noch ein homophoner Kontrapunkt hinzugefügt. Dieser Fall leitet über zu den Veränderungen, welche den Hauptkern dieser Gruppe bilden, nämlich d i e V e r w a n d l u n g v o n h o m o p h o n e r S e t z w e i s e i n p o l y p h o n e u n d u m g e k e h r t. Zunächst wird diese von der Homophonie ausgehend behandelt. Der Wechsel kann allmählich vor sich gehen. Bei gleichbleibender homophoner Struktur hebt sich zunächst einer von den Kontrapunkten durch rhythmische Verschiebung ab. (Messe XI, Credo II, Motiv *d*.)
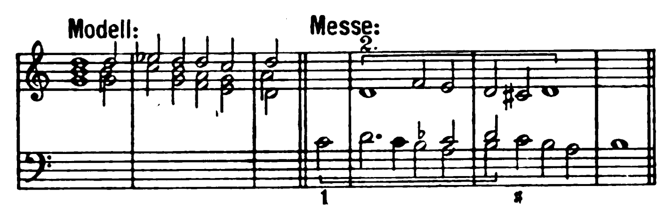


Auch ein zweiter Fall derartiger Übergänge ist möglich. Die homophone Stelle wird nämlich in zwei Gruppen geteilt, von denen je eine durch eine Stimmpartie übernommen, also Doppelchörigkeit eingeführt wird. So wird beispielsweise das homophone Thema *g* am Anfang des Kyrie II der Messe VI in einer doppelchörigen Fassung in zu je drei Stimmen verwendet. Überdies werden dann innerhalb der Chöre statt homophoner Stimmen imitatorische gesetzt. Christe Messe XV, Thema *b*.
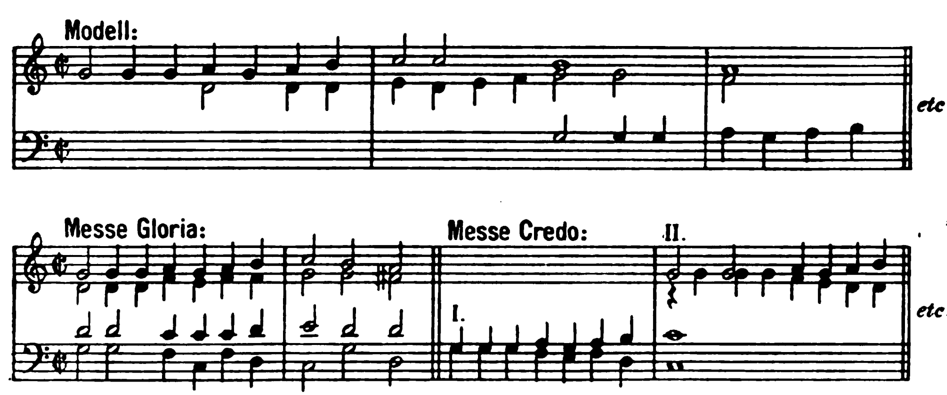


Ein ähnlicher Fall, bei dem die Doppelchörigkeit zwar beibehalten, aber innerhalb derselben sich Nachahmungen zeigen, ist Thema II. am Schluß des Gloria I der Messe III:
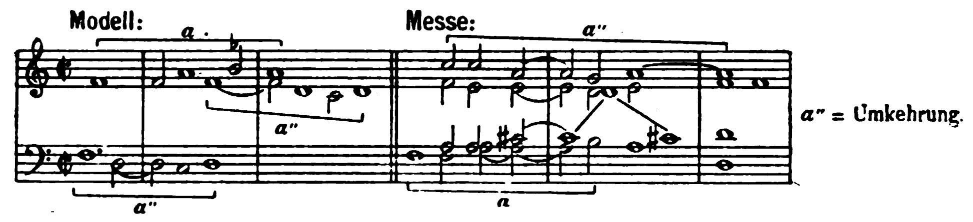


Der rein typische Fall ist jedoch das Verwandeln von reiner Homophonie in reine Imitation. Beispiel: Thema *f* im Credo I der Messe Nr. IX.



Beim Übergehen von Polyphonie in die homophone Setzweise kommen zunächst die Themen in Betracht, die auch im Modell nur leicht imitatorisch (nach Guido Adler „polyphonierend") gehalten sind, das heißt, deren Anfangseinsätze zwar nachgeahmt werden, während später die Stimmen zusammenklingen. Diese werden bei der Anwendung in der Messe völlig homophon oder homophon-doppelchörig, mit Beibehaltung der alten Kontrapunkte angewendet. Den Haupttypus bilden rein imitatorische Motive, die in der Messe Note gegen Note gesetzt werden. (Thema *a*, Messe XV, Gloria I Anfang).

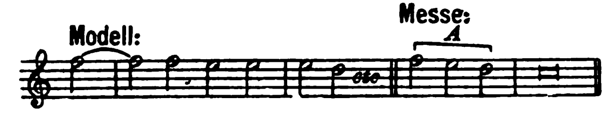


Nach Anfang des Credo I wird dieses Motiv sogar in zwei Stimmenpaaren, also homophon-doppelchörig gestaltet. Eine ähnliche Behandlung zeigt das Thema *a* im Gloria II der Messe VII.



Summarisch läßt sich über diese ganze zweite Hauptgruppe sagen, daß die dargestellten Veränderungen in Bezug auf Melodik oder Setzweise zwar sehr wesentlich sind, immerhin aber keinen Zweifel über die Herkunft des Motives aus dem Modell aufkommen lassen.

Zum Schlusse muß noch die d r i t t e G r u p p e behandelt werden, welche die s t ä r k s t e n V e r ä n d e r u n g e n d e r M o t i v e u n d d e r e n T e i l e umfaßt. Hier sind jedoch die Agnoszierungen schon sehr erschwert, und es können leicht Motive mit ähnlichem melodischem Bau oder gleicher Setzweise verwechselt werden. Von der melodischen Gestaltung des Motivs wird in derartigen Fällen nur ein Charakteristikon, wie z. B. die Abwärtsbewegung bei Motiv *l* im Kyrie und Gloria der Messe IV,



oder ein bestimmter Intervallsprung oder -Schritt beibehalten. Bei Kadenzmotiven wird die Entlehnung auf das Typische:

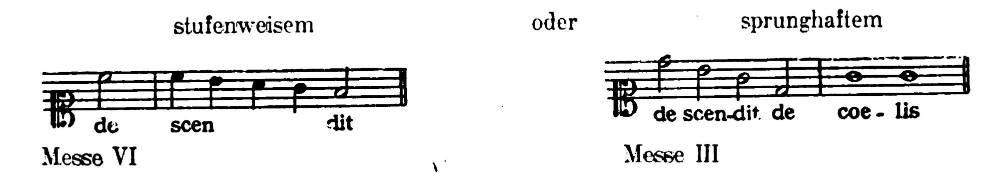


beschränkt, oder es werden nur einzelne Motivtöne beibehalten, wie die ersten zwei Noten des Themas *d* bei der Messe XIX, welches überdies statt homophon-vierstimmig imitatorisch-doppelchörig erscheint. Solche Stellen zeigen schon völlig freie und willkürliche Verwendung der Modellmotive. Bezüglich der Setzweise kommt es häufig vor, daß ein einzelnes Motiv, ja sogar eine Nebenstimme, aus dem Modell entnommen und in völlig freier Weise verwertet wird, wie z. B. Thema *a* im Kyrie der Messe VIII imitatorisch gänzlich abweichend vom Modell behandelt wird, oder beim Christe der Messe II und IX ein Modellkontrapunkt die Rolle einer selbständig nachgeahmten Hauptstimme übernimmt. Auch homophon gesetzt werden Modellkontrapunkte als selbständige Motive in den Messen verwendet, wie C. P. VIII am Anfang des Gloria II der Messe IX oder C. P. XXXI am Schlusse desselben Satzes. Hiezu werden als Begleitung wieder freie Nebenstimmen erfunden, wie im Credo II der dritten Messe.

Die Gründe für die besprochenen Entlehnungen und Veränderungen sind in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle rein musikalischer Natur. Der Komponist verwendet für den Text die Modellmotive nach seinem Gutdünken und gestaltet sie auch völlig willkürlich um. Es finden sich aber auch textliche Gründe, welche oft die Entlehnung eines Motivs bedingen. Hieher gehört vor allem, daß Motive, welche in den Modellen in Gruppen mit anderen zusammen vorkommen, in den drei Sätzen des Kyrie einzeln, alleinstehend angewendet werden, weil die sich wiederholenden gleichen Textworte eine motivische Vereinheitlichung erheischen. Beispiele hiezu finden
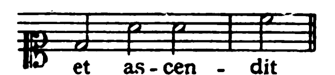
wir bei der Messe VI im Kyrie I, wo Thema *a*, das im Modell mit *b* zusammengefügt war, allein verwendet wird, oder in der Messe IX im Kyrie II, wo das Thema *k* die im Modell ursprüngliche Verquickung mit Motiv *i* nicht mehr aufweist. Andererseits sind es bestimmte Stellen des Meßtextes, die zur Entlehnung gewisser Modellthemen beitragen, die dann tonmalerisch verwendet werden. Im Texte des Gloria sind es die Worte *„propter magnam gloriam turam"*, welche zur Verwendung von einem Motiv mit einem großen Sprung oder einer Dehnung Anlaß geben (ersteres bei Messe XI, letzteres bei Messe I). Diese Tonmalerei kann natürlich auch stattfinden, wenn an dieser Textstelle frei erfundene Motive vorkommen (wie eben in der Messe XI). Im Credo-Texte kommt es vor, daß zu den Worten *„visibilium omnium"* homophone Setzweise im Gegensatz zum Texte *„et invisibilium"* angewendet werden, welch letzterer dann durch Entlehnung synkopierter Gruppen, eventuell mit Nachahmungen vertont wird. Reiche tonmalerische Ausbeute findet sich bei den Worten *„descendit de coelis"*, bei denen Motive mit

stufenweisem oder sprunghaftem



Messe VI Messe III

Abwärtsschreiten der Stimmen übernommen werden und im Gegensatz hiezu beim folgenden *„et ascendit"* wieder solche mit aufwärtsstrebender Tendenz, ebenso wie beim Worte *„ressurrectionem"*. (Messe VIII, Thema *i*.)



Die Worte „et incarnatus est" werden durch Modellteile in langen Noten meist homophon ausgedrückt (Messe VI, VII). Hier finden sich auch Vergrößerungen, wie bei der Stelle *„et homo factus est"*. Die Textworte *„non erit finis"* geben Anlaß zu modellwidrigen Wiederholungen (Messe VI, siebenmal).

Hervorzuheben sind die reich kolorierten Motive, die beim „Amen" am Schlusse des Gloria und Credo in der Regel vorkommen. Sie können (wie in der Messe II) auch schon im Modell zum selben Wort oder als Schlußgruppe (wie in der Messe I) verwendet sein, aber auch aus anderen Modellmotiven entnommen werden, die dann für diese Stelle koloristisch verziert werden (Messe IX). Nach Guido Adler, „Stil in der Musik", S. 109 ff., rührt dieser Gebrauch aus dem Choral her. Denn dort „treten an dem Ende der Hauptzäsuren nicht selten melismatische Kleinbildungen auf. Die melodischen Clausulae werden mit Vorliebe melismatisch ausgestaltet. Es konzentriert sich die Tonfreude im letzten Gliede" . . . . . . „Auch in weltlichen Gesängen tritt mit Vorliebe am Schlusse ein Melisma ein. Eine ganze Reihe deutscher Lieder des Mittelalters weist diese Eigentümlichkeit auf, geradeso wie die romanischen Lieder (so die der Troubadours)."

Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720.

Von Dr. Adolf Koczirz.

Biographisch-bibliographischer Teil zum Band 50, Jahrg. XXV der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich".

A. Wien.

I. Ferdinand Ignaz Hinterleithner.

Hinterleithner wäre nach der Altersangabe im Totenprotokoll der Stadt Wien im Jahre 1659 geboren. Der Taufakt war bei den Pfarrämtern der inneren Stadt: St. Stephan, Schotten, St. Michael, St. Augustin sowie bei der k. k. Hof- und Burgpfarre nicht festzustellen. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß Hinterleithner im weiteren Gebiete des heutigen Wien geboren wurde; jedenfalls dürfte er seinem Namen nach ein Niederösterreicher gewesen sein[1]).

Als Ingrossist[2]) der kaiserlichen Hofbuchhalterei verehelichte sich Hinterleithner am 16. November 1692 in Penzing mit der Witwe des Gerichtsadvokaten Johann Philipp Egg, Apollonia, geborene Pertzl. „November 1692. Der Edle Herr Ferdinandt Ignatius Hinderleuthner der kay. Hoff Buechhalterei Ingroßist mit der Edlen Ehr vndt Tugentreichen Frauen Apollonia Eggin wey. Hrn. Johann Philip Eggen gewesten Gerichts Aduocaten nachgelaßen Wittib. Testes: Abraham Pertzl. Hr. Franz Bonde, J. V. Doctor. Copulatus est 16. à D. Parocco in Penzing de licentia Rmi Dom. Officialis." (St. Stephan, Trauungsprot., Bd. 31, S. 264.)[3])

---

[1]) Dieser echt niederösterr. Hauername ist in den Wiener amtlichen Aufzeichnungen aus jener Zeit vielfach vertreten. Zumeist sind es kleinere Leute, denen man hier begegnet. Einem Nicolaus Hinderleitner z. B. wird am 19. März 1645 zu St. Stephan ein Sohn Joseph getauft. In den Totenprotokollen der Stadt Wien finden sich mehrere Hinterleithner aus der Leopoldstadt (unterer Werd), so ein Paul Hinterleithner, Tagwerker (Maurer) 1670 und 1676, eine Wittib Appolonia Hinderladtnerin 1679, dann 1681 ein ledigs Mensch, Anna Maria Hindteleitnerin beim Rothen Thurn, ein Jung, Konrad Hinterleithner, der am 27. Dezember 1705 beim grünen Baum am Neubau gestochen und vom kais. Stadtgericht beschaut wurde. Als „Hauer" erscheinen ein Thomas Hinterleutner zu Gumpendorf, ein Elias Hinterleitner zu Klein-Margarethen, beide 1713. Ein Hufschmied, Fanz Hinterleutner, stirbt bei Mariahilf 1715. Ein Ferdinand Jägerbauer heiratet 1706 die Jungfrau Kunigund Hinterleithnerin und ein Hauer Sebastian Hinderleuthner, 1714, die Katharina Speckin u. s. w.

Ein Standesgenosse Hinterleithners war Johann Jacob Hinterleithner, der 1702 als „gewester Kay. Hoff-Zahl-Ambts-Cassier beim Kyefueß beim Schönbrunn", 64 Jahre alt, starb. (Beschaut am 10. Februar an Stöckh- und Lungenkatharr. Totenprotokoll der Stadt Wien.) Das Totenprotokoll von St. Stephan, Bd. 15 (1700—1710) verrechnet auf S. 191: „Calent der Herrn Curaten auff daß Monath February 1702 den 10. dito. der Herr Johann Jacob Hinderleithner Kay. Hoff Zahlambts Officir zu St: St: daß Fürsten gleuth 6 fl." Ein Testament, das über die Familienzugehörigkeit Aufschluß gegeben hätte, wurde nicht vorgefunden.

[2]) Die Stufenleiter der Buchhaltereibeamten der kais. Hofkammer war: Accessist, Ingrossist, Rait- (Rechnungs-) Officier, Registrator und Expeditor, Rait-Rat, Buchhalter. (Vgl. z. B. den Wr. Staats- und Stands-Kalender v. 1719, S. 48—50.)

[3]) Apollonia Pertzl war damals bereits zweifache Witwe. Ihr erster Mann Adam Michael Frantz war Traun'scher Pfleger. Die Trauung mit Dr. Egg hatte am 24. April 1684 stattgefunden. (St. Stephan, Trauungsprot., Bd. 28, S. 445.)

Über das Ableben Hinterleithners berichtet das Totenprotokoll der Stadt Wien unterm 4. Dezember 1710: „Der Wohl Edl gestrenge Hr. Ferd. Ignatz Hinterleuthner, kay. Hoff Cammer Buechhalterey Raith Rath ist im Pillatischen Hauß am Graben[4]) an lang absochender Krankheit beschaut[5]), alt: 51. Jahr." Sein Testament hatte er auf dem Totenbette mit Hilfe des Notars Schmidt am 1. Dezember 1710 gemacht. (Archiv des k. k. Landesgerichtes Wien. Obersthofmarschallamts-Test. Nr. 1243, praes. 5. Dezember, publ. 9. Dezember 1710.) Er war bereits so schwach, daß er seinen Namen nicht mehr schreiben konnte. „Alß habe ich", heißt es im Testamente, „den wohl Edtl vndt gelehrten Hrn. Frantzen Schmidt Gechwornen Notarius Publicus Erbetten, dz Er meinen Namen Neben meinen beygetruckhten Pöttschaft vnterschrieben". Von künstlerischen Dingen ist im Testamente keine Rede. Kinder waren auch nicht vorhanden. Universalerbin war seine Gattin, welche sich nach Bedenkzeit unbedingt zur Annahme der Verlassenschaft erklärte. (Eingabe an das Obersthofmarschallamt vom 7. August 1711.) Die Geschwister und Verwandten (Befreundten) wurden mit dem Landsbrauch abgefertigt, weil er ihnen nicht allein zu seinen Lebzeiten, sondern auch in allen Begebenheiten viel Gutes erwiesen, wie auch seine väterliche Erbsportion, die sich gegen etlich hundert Gulden erstreckte, freiwillig geschenkt habe, damit sie also gar wohl zufrieden sein könnten.

Hinterleithners Witwe Apollonia starb im Jahre 1715, 75 Jahre alt, im Pilatischen Haus am Graben. Sie hinterließ ein Testament vom 17. Mai (Obersthofmarschallamts-Test. Nr. 2843, publ. 21. Mai 1715), worin sie wünschte, „ohne weiteres Gepräng auf St. Stephans Freithof zu dem ewigen Licht, allwo ihr voriger Herr Eheconsort Johann Philipp Eckh, gewester beeder Rechten Doctor seel. begraben liegt, zur Erde bestattet zu werden". Universalerbin war ihre Frau Mämb (Muhme) Anna Sophia Richardin, geborene Schlelin. Ihr geistlicher Vetter Karl Perzl erhielt 500 fl., ihrer armen Seel in seinem geistlichen Meßopfer eingedenk zu sein, Vetter Johann Bernhard Perzl bekam 1500 fl. und ihr Bruder Abraham Perzl eine eiserne Truhen „zu einer Gedächtnus"; Mämb Sibilla wurde mit 5 fl., das Dienstmensch mit 50 fl. samt Bett, ein Paar Leilachen, alten Kleidern, auch schlechten Hemmettern und Fürtüchern bedacht, usw.

Bibliographie.

I. Lauthen-Concert.

Widmung:

Allergnädigiste Königliche Majestätten.

Gleich wie laut himmlischer Weißheit Ecclesiastici 22. c. v. 6. die klingende Music unter denen stilltraurenden Hertzen ein gantz ungereimbte Beyfügung ist / eben also ist die liebliche Music denen liebenden Gemüthern ein freudliebkosende Gesellschafft-Gefertin / welche entweder die garbegirige Lieb mit ihren Klang in etwas auffhalte und temperire, oder die zu Zeiten tieff-

[4]) Heute Petersplatz 7, ident mit Orientierungs-No. 22 Graben und No. 2 Jungferngasse. (Bisherige Conscript.-No. 571 Stadt, Einlage-Z. 861. Vgl. „Verzeichnis der Liegenschaften im Gemeindegebiete der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien, 1885." Bei Franz de Ponty „Verzeichnis der in der Kaiserl. Königl. Haupt- und Residenzstadt Wien, sammt dazu gehörigen Vorstädten, und Gründen; befindl. numerirten Häusern" u. s. w., Wien 1779, S. 325, St. Peters Freythof Haus-No. 552, Besitzer: Maria Magdal. Stegerin Witwe. Bei Anton Behsel „Verzeichnis aller in der kais. königl. Haupt- und Residenzstadt Wien mit ihren Vorstädten befindl. Häusern" u. s. w., Wien 1829, S. 18, Haus-No. 571 neu, 611 alt, 552 älter (= de Ponty.) Besitzer: Josepha Edle v. Lagusius. Hausschild: Pilati. — Archiv der Stadt Wien.)

[5]) Die Totenprotokolle der Stadt Wien (Wr. Stadt-Archiv) sind ursprünglich Totenbeschau-Protokolle. Das Beschaudatum stimmt daher nicht immer mit dem Todestage überein. Erst die Totenprotokolle der späteren Zeit verzeichnen den Todestag. Die Beschau wird hier im folgenden abgekürzt durch ein Sternchen * vor dem Datum ausgedrückt. Das Totenprotokoll von St. Stephan, Bd. 15 (1700—1710) vermerkt auf S. 979: „Collendt deren Herrn Curaten von denen Nächtlichen Begräbnussen, vnd Ein Gesegneten auf das Monnath Decembris Anno 1710. den 4. dito: Der Edl gestr(enge) Herr Ferd: Ignati Hinterleithner, zu St. Stephan Fürstengl(äut) 6 fl."



schlaffende Lieb / gleich als ein wolerfahrner Neigungs-Wecker / ermuntere / daß sie jederzeit / aber niemand andern als den Geliebten wache und lebe. Recht hat die Lebenbringende Musicam Socrates einen annemblich-geist-blasenden Windlein verglichen / als welche die in eygnen Aschen vergrabne halbgestorbne Lieb erlebendige / daß sie in altneue feurige Flammen hervorbreche / daß sie nemblich auß ihren todten Instrumenten / geistlosen musicalischen Werckzeug dermassen vergnügende Lieblichkeit hervorbringet / mit welcher auch die halbtodtbetrübte Seelen zu der fröhlichlebenden Ruhe und Befridigung erwecket werden. Die musicirende Musen waren Apollini im Berg Parnasso am negsten / auff welchen sich in den musicalischen Liebs-Concert ein jede beflisse / die höchste / erste / und beste zu seyn / da doch die wolzusammenstimmende Harmonia der Instrumenten Apollinem allen Musen zugleich durch die Lieb verbunden / das ist: nemblich der zierlichen Music vernünfftiges Wunderwerck / daß sie weiß so vilerley Thon und Stimmen / so mancherley Instrumenten und Phantasien in ein so wohlgeordnete Zusammenstimmung / höchstlieblich vergnügende Harmonien zuvergesellschafften / daß dise wunderliche Zusammenfügung billich die Essentz und Wesenheit / Geist / Seel und Leben der annemblichen Music ist zunennen.

Allergnädigste Königl. Majest. dise wohlabgewogene Verständnuß deß musicalischen Kunstwercks hat mir Anlaß gegeben gegenwärtiges Lauthen-Concert beeden Allergnädigsten / als durch die Eheliche Harmoniam neuvereinigte / und in beständiger Liebe concertirenden Königl. Majestätten auß unterthänigist-tragender Devotion gehorsamist zu dediciren / und in tieffester Unterthänigkeit zu überreichen / mit beygefügten Wunsch / daß gleich wie dises musicalische Concert-Werck zu den Geheimbnuß-vollen Tag Josephi unterthänigist ist verfasset / eben also auch in den Werck der Namen Josephi (welcher filius accrescens verdolmetschet wird) in beeden Königlichen Majestätten erfüllet werde: Gleich wie die Königliche Ehe-Begängnuß in bester Hertzen-Verständnuß / mit aller Länder Freud-bringender Vergnügung ist angefangen worden / eben also auch mit einer glorwürdiger Cron-tragender Succession gekrönet werde. Also gelobet

Beeder allergnädigsten Königlichen Majestätten
Allerunterthänigist-Gehorsambster

Ferdinand Ignatius Hinterleuthner.

Druckprivilegium:

WIR Leopold von Gottes Gnaden Erwöhlter Römischer Kayser / zu allen Zeiten Mehrer deß Reichs / in Germanien / zu Hungarn / Böheimb / Dalmatien / Croatien / und Sclavonien / etc. König / Ertz-Hertzog zu Oesterreich / Hertzog zu Burgund / Steyr / Kärnten / Crain und Würtenberg / Graf zu Tyroll.

Bekennen offentlich mit disem Brieff / und thun kund allermänniglich / daß Uns Ferdinand Ignatius Hinterleuthner allerunterthänigist zu vernehmen geben / was massen er ein Musicalisches Wercklein vor die Lauthen / Violin und Baß componirt / und solches / mit Intitulirung eines Lauthen-Concerts, mit nicht geringen Unkosten in Kupffer stechen / nunmehro aber aufflegen und in Druck außgehen zu lassen / entschlossen seye / nachdeme er aber besorge / es mögte sich ein oder ander unterstehen solches Buch oder Wercklein zu seinen Nachtheil und Schaden nachzustechen oder nachzudrucken; als hat Uns er allerunterthänigist gebetten / ihme Unser Kayserliches Privilegium impressorium auff drey Jahr dahin zu ertheilen / daß solches Wercklein inner bestimbter Zeit nicht nachgestochen oder nachgedruckt werden mögte; Wann Wir dann Gnädiglich angesehen jetzt angedeute gantz billiche Bitte / so haben Wir ihme die Gnad gethan und Freyheit gegeben / thun daß auch hiemit in Krafft dises Brieffs also und dergestalt / daß er Ferdinand Ignatius Hinterleuthner obgedachtes Wercklein in offenen Stich oder Druck außgehen / hin und wider außgeben / und verkauffen / auch ihme solches niemand ohne sein Consens und Wissen innerhalb drey Jahren von dato dises Brieffs anzurechnen / weder im H. Röm: Reich noch in Unsern Erb-Königreichen und Landen nachdrucken / nachstechen / distrahiren oder verkauffen / vil weniger mit frembden Titulen begleiten lassen solle. Und gebieten darauff allen und jeden Unsern und deß H. Reichs Unterthanen und Getreuen / insonderheit aber allen Buchdruckern / Kupfferstechern / Buchführern / Buchbindern / und Buchverkauffern bey Vermeydung Zehen Marck löthigen Golds / die ein jeder / so offt er freventlich hierwider thäte / Uns halb in Unsere Kayserliche Kammer / und den andern halben Theil vorgenantem Ferdinand Ignati Hinterleuthner / oder dessen hierzu bestellten unnachläßlich zu bezahlen verfallen seyn solle / ernstlich befehlende und wollen / daß ihr noch einiger auß euch selbst oder jemand von euertwegen obangeregtes Wercklein weder in kleiner noch grösserer Form / als ihr das erdencken mögtet / innerhalb der bestimbten Zeit nicht nachstechet / oder nachdrucket / oder anderwärts also nachgedruckter distrahiret / feilhabet / umbtraget / oder verkauffet / noch auch andern zuthun gestattet in keine Weiß alles bey Vermeydung Unserer Kayserlichen Ungnad und Verlierung desselben euers Drucks oder Kupfferstichs / den offtgedachten Ferdinand Ignatius Hinterleuthner und dessen Befelchshaber mit Hülff und Zuthun eines jeden Orths Obrigkeit / wo sie dergleichen bey Euerer jeden finden werden / also gleich auß eygenem Gewalt ohne Verhinderung männigliches zu sich nehmen / und damit nach ihrem Gefallen handlen und thun mögen / jedoch soll er Ferdinand Ignatius Hinterleuthner von disem Wercklein oder Buch die gewöhnliche Exemplaria Unserer



Kayserlichen Reichs-Hof-Cantzley zu zustellen / und dises Privilegium voran drucken zu lassen / schuldig seyn. Mit Urkund dises Brieffs besigelt mit Unserem Kayserlichen auffgedrucken Secret-Insigel / der geben ist in Unserer Statt Wienn den zehenden Martij, Anno 1699. Unserer Reiche deß Römischen im Ein und Viertzigisten / deß Hungarischen im Vier und Viertzigisten / und deß Böheimischen im Drey und Viertzigisten Jahre.

Leopold.

Ut Dominicus Andreas Graf von Kaunitz.



Ad Mandatum Sacrae Caesareae Majestatis proprium.
Caspar Florenz Consbruch.

Spielanweisung:

Geneigter Leser.

Was ich in Kürtze vor die jenige / so noch nicht allerdings zur Perfection der Lauthen kommen seynd / zu erinnern ist folgendes; das / ehe und zuvor sie die Stuck nicht wohl in die Hand gebracht / und solche auff den Tact accurat spihlen können / sie das Accompagnement mit dem Violin und Baß nicht darzu gebrauchen sollen / damit an statt der verhofften lieblichen Harmoniae, nicht ein Confusion und Dissonantia hervor komme. Übrigens seynd die Triller in Gestalt eines halben Mond-Scheins gezeichnet / worbey doch zumercken / daß man die Triller nach Proportion der Notten extendiren muß / also / daß nur bey den Halben- und Viertel-Notten so einen Punctum bey sich haben ein rechter scharffer Triller zu machen / bey denen übrigen / als Viertl- Achtl- und Sechzehendl-Notten / wann ein Triller angezeigt / wird es nur vor einen Abriß zuhalten seyn / jedoch muß solcher auch nach der Notten-Valor proportionirt werden / zum Exempel, bey einen Viertl gilt der Abriß ein Achtl / bey einen Achtl ein Sechzehendl / bey einen Sechzehendl ein Zwey und Dreyssigtl-Notten. Ein gleiche Beschaffenheit und Proportion hat es mit denen gezeichneten Einfällen / welche allezeit von dem vorhergehenden Buchstaben gemacht werden. Wann aber von einem Buchstaben ein Extra-Linien gezogen / wird angedeutet / daß man dem [6]) Finger so lang ligen lasse / biß alle nachfolgende Buchstaben / so weit sich der Strich der Linien erstrecket / gespihlet werden. Das doppelte Creutzlein bedeutet eine feste Anhaltung / und Schwanckung deß Fingers / nemblich einen Tremulanten.

Übersicht über die im Lauthen-Concert enthaltenen Partien.

Partie I. Ex D la, sol, re (Dorisch):
Ouverture, (₵ Alla breve, $ Allegro, ₵ Alla breve), Allemande, Courante, Bourrée, Menuet.

Partie II. Ex F fa, ut (F-dur):
Allemande, Courante, Sarabande mit 3 Variationen (Variatio 1a und 3a: $, Variatio 2a: 9/8), Bourrée, Menuet (mit Variatio), Gigue (₵).

Partie III. Ex F fa, ut (F-dur):
Ouverture (₵ Alla breve, ₵ Adaggio, ₵ Alla breve), Allemande, Courante, Bourrée, Menuet, Echo (₵), 2. Bourrée, 2. Menuet.

Partie IV. Ex F fa, ut (F-dur):
Allemande, Courante, Gavott, Gigue ($).

Partie V. Ex A la, mi, re (A-moll):
Allemande, Courante, Sarabande, Bourrée, Gigue ($).

Partie VI. Ex C sol, fa, ut (C-dur):
Ouverture (₵ Alla breve, ₵ Allegro, ₵ Alla breve), Allemande, Courante, Sarabande, Bourrée, Minuet, Gavott, 2. Menuet, Echo (₵), Passacale.

Partie VII. Ex G sol, re, ut duro (G-dur):
Ouverture (₵ Alla breve, ₵ Allegro, ₵ Alla breve), Courante, Bourrée, Menuet, Roundeau.[7])

---

[6]) Druckfehler der Vorlage anstatt: den.
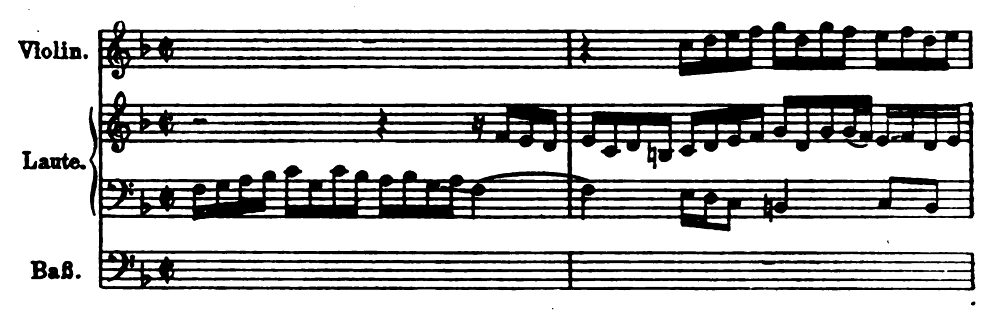
[7]) Im Register fehlt bei III nach der Courante: Bourrée und Menuet; bei VI gehören nach Sarabande: Bourrée und Minuet. Im Lautenpart ist die Sarabande wegen Platzausnützung auf der Notenplatte zwischen das 2. Menuet und das Echo geschoben worden. Bei VII fehlt nach dem Menuet das Roundeau.
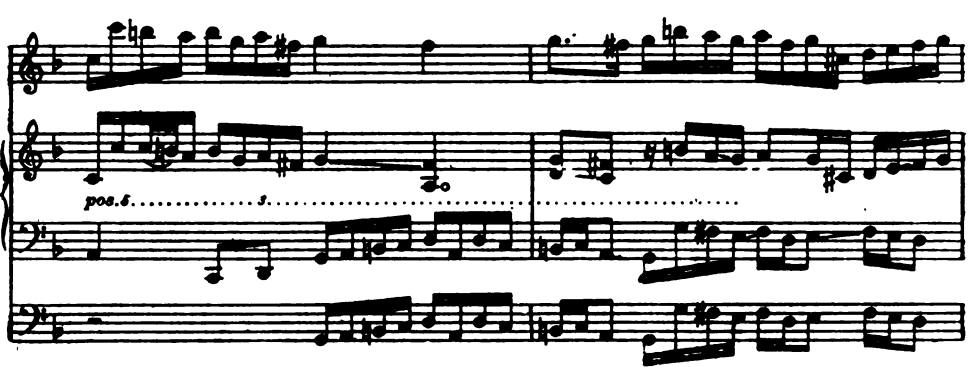
Partie VIII. Ex A la, mi, re duro (A-dur):
Ouverture (₵ Alla breve, ₵ Allegro, ₵ Alla breve), Allemande, Courante, Bourrée, Menuet, Roundeau, Gigue (₵).

Partie IX. Ex E la, mi (E-moll):
Allemande, Courante, Gavott, Menuet.

Partie X. Ex G sol, re, ut mole (G-moll):
Allemande, Courante, Sarabande, Gavott, Menuet, Echo (₵), Gigue (3).

Von den vorstehenden 10 Partien ist zwar die Hälfte mit einer Ouverture ausgestattet, jedoch ohne Beobachtung eines bestimmten Systems in der Reihenfolge (I, III, VI—VIII). Der Mittelsatz (Fugato) ist, wie die Übersicht zeigt, bloß bei der Ouverture zu I im raschen Tripeltakt gehalten; bei allen übrigen steht er im Alla breve-Takt mit vorgeschriebenem Allegro Tempo, ausgenommen Partie III, woselbst ein Adaggio verlangt wird.





Als Intermezzi verwendet Hinterleithner das Menuet (auch als Roundeau in VII und VIII), die Bourée (auch als Echo in III und VI) und die Gavott (auch als Echo in X). Das Menuet spielt hierbei die Hauptrolle, neben ihm die Bourrée. Die Bourrée und Gavott vertreten die Stelle der Sarabande, und zwar erstere viermal (in I, III, VII und VIII), letztere zweimal (in IV und IX). Für die Gigue ist das Menuet (bezw. Roundeau) viermal substituiert (I, III, VII und IX), in Partie VI eine Passacale. Die Einschaltung geschieht in allen Fällen zwischen Sarabande und Gigue bezw. ihren Substituten.

II. Weitere Lautenstücke von Hinterleithner enthalten die Handschriften (Sammelbände):

A. des Benediktinerstiftes in Kremsmünster, Serie L 83,
B. des Chorherrenstiftes in Klosterneuburg, No. 1255.

Zu A. Blatt 12 b bis 15: Du Monseur F. Ignace Hinterleitner: (A-dur.) Ouverture (₵, 3). Courante. Aria. Bourée. Menuette.

Bl. 15 b bis 19: (in D.) Allemande. Courante. Sarabande. Menuette. Menuette. Gigue.

Bl. 19 b bis 21 b: (E-moll. Accord: F = Fis, C = H [statt Cis]) Ouverture (₵, 3, ₵). Courante. Sarabande. Menuette. (Im Lauthen-Concert benützt. Siehe Revisionsber. im Denkmälerbande.)

Bl. 22 a leer. Bl. 22 b bis 26: (F—dur.) Allemande. Courante. Sarabande. Gigue. Gavotte. Menuette. (Auch im Klosterneuburger Sammelband, S. 25—37. Hier Gauotta vor der Gigue.)

Bl. 26 b bis 32 b: (C-dur.) Alamande. Double. Gavotte. Menuette. Canarie. Chaccogne.

Bl. 33 a leer. Bl. 33 b bis 36: (G-dur. Accord: F = Fis.) Allemande. Bourrée. Courante. Menuette. Gigue.

Bl. 36 b bis 39: (C-moll. Accord: E = Es.) Allemande. Sarabande. Courante. Menuette. Echo.

Bl. 39 b bis 42: (A-moll.) Allemande. Courante. Gigue sopra le furie della Battaglia. (Im Lauthen-Concert V verwendet. Hier noch Sarabande und Bourrée.)

Bl. 43 b bis 47: (F-moll.) Allemande du Mr. Hindterleithner. Courante. (Bezeichnung fehlt.) Sarabande. Gavotte. Gigue. Menuet.

Zu B. Seite 16 b bis 22: (A-moll.) Allemande F. J. Hinterleithner. Die Überschriften der folgenden Teile fehlen. Es sind der Form nach: Courante, Sarabande, Gavotte und Gigue.

Dann auf S. 25 bis 37: die bereits unter A erwähnte Partie in F-dur.

Die Namenschreibung des Lautenisten ist eine ungleichmäßige. Die hier festgehaltene Schreibweise „Hinterleithner" zeigt das Titelblatt des Lauthen-Concerts; das Praeludium ist mit „Hinterleitner", die Widmung mit „Hinterleuthner" gezeichnet. In dem vom Notar verfaßten und unterschriebenen Testament findet man den Namen „Hündterleuttner" und die Unterschriften „Ferdinandt Ignatius Hinterleüttner" und „Hinterleuthner".

II. Wenzel Ludwig Edler von Radolt, Freiherr.

Der Stammvater des freiherrlichen Hauses der Edlen von Radolt war Wenzel Ludwigs Ahn, Clement von Radolt. Wirklicher Rat bei der kaiserlichen Hofkammer, wurde er für seine Verdienste von Kaiser Ferdinand III. mit Diplom vom 13. August 1656 zum Hofkammerdirektor ernannt und unter Verleihung des Palatinats samt seinem jüngsten Sohn Franz Galeazzo in den erblichen Freiherrnstand erhoben[1]), wobei es ihm anheimgestellt wurde, ob er die zwei älteren Söhne aus früherer Ehe, Wolf Franz und Johann Anton, bei seinen Lebzeiten den Freiherrnstand führen lassen wolle oder nicht[2]). Mit der Standeserhöhung war zugleich eine Wappenbesserung verbunden[3]).

[1]) K. k. Adelsarchiv Wien, IV. D. 1, Vereinigte Hofkanzlei. „Die sehr angenemb, hochansehnlich vnd wollersprießliche, allgemeine nützliche Dienste, so Er Vnserm höchstgeehrt vnd geliebsten Herrn Vattern vnd Vorfahren am Reich . . . weylandt dem Allerdurchleuchtigisten Fürsten, Herrn Ferdinandten dem Andern . . . Wie nicht weniger Vnß selbsten, von etlich vnndt dreyßig Jahren hero, in viel weeg, vorderist aber in denen an die königliche Höff in Engellandt vnndt Poln, auch zu mehrmahlen in Italia, vnndt anderen Ländern bey vnderschiedlichen respectiuè Erz- vnndt Großherzogen, auch andern Fürsten vnndt Republichen Ihme aufgetragenen wichtigen Commissionen, Abhandlungen, vnd Verrichtungen . . . ersprießlichen Nuzen, vnd Wollfarth erzaiget vnd bewiesen, Solche noch dato alß Vnnßer würcklicher Rath vnndt Director bey Vnnßer Khayserlichen Hoff Camer, auch denen von Vnß Ihme öffters auftragenden extraordinari Commissionen, vnd schwührigen Verrichtungen, vngespart aller Mühe vnd Arbeit, beständig laistet . . . (neben deme, daß Wir Ihme, auß denen obangeregten Vrsachen, vnd Motiuen, iezt gleich von dato an zu Vnßeren Hoff Camer Directorn gdgst resoluiert vnd verordnet) sambt seinem jüngsten Sohn Francisco Galeazo, mit allen seinen khünfftigen Ehelichen Leibs Erben, vnd derselben Erbns Erben, . . . für vnd für, in Ewige Zeit, auß dem adelichen Ritterstandt, in die Ehr, Würden . . . der Recht altgebohrnen, Freyherrn vnd Freyinnen, mit gdigster Verleihung deß Herrlichen praedicato Wollgebohrn vnd fürtrefflichen Ehren Tituls Edle von Radolt, Freyherrn erhöbt."

[2]) Nach seinem Ableben solle es dann „ebenfalls in gemelter seiner zween älteren Söhne . . . gleichmessigen freyen Willen vnd arbitrio stehen, ob einer derselben, oder Sye beede, sich deß Freyherrn Standts gebrauchen, vnd selbigen führen, oder aber dessen noch weiter enthalten wollen." Wenn ja, bedarf es keiner neuen Diplomsausfertigung. Wenn der Vater nicht einwilligt, oder sie nach dessen Tod den Freiherrnstand nicht führen wollen, so haben sie sich, mit Auslassung des praedicato „Wollgebohren und des Freyherrn Tituls" allein „Edle von Radolt" zu nennen, heißen und zu schreiben.

Aus der 1. Ehe mit Helena Constantia waren herangewachsen: Die obgenannten zwei Söhne, ferner zwei Töchter Benigna und Maria Theresia, die im Testamente Radolts als Klosterschwestern bei St. Jacob erwähnt werden. Bei St. Stephan wurden getauft: Maria Theresia am 29. Mai 1636 (Taufprot. Bd. 12, Bl. 35), Joannes Antonius am 12. Mai 1639 (Taufprot. Bd. 13, Bl. 139 b. Der Vater wird als U. J. Dr. bezeichnet.) Dieser Sohn muß in noch jungen Jahren zwischen 1656 und 1668 gestorben sein, da er im Testamente Radolts (Nov. 1668) nicht mehr erwähnt wird.

Wolf Franz heiratete als R. K. Maj. Hofkammerrat die wohledelgeborne Freyle Jacobina Barbara, weil. des wohledlen gestrengen Hrn. Martin Hafners, der R. K. Maj. Rat und Regenten der N. Oe. Lande, und seiner Frauen Helena, geb. Teüblin, Tochter. Die Trauung fand am 21. Februar 1661 in der Barbara-Kapelle durch den Prälaten vom heil. Kreuz

Die Dienste, Missionen und schwierigen Abhandlungen Radolts, von denen im Diplom die Rede ist, bezogen sich auf finanzielle Angelegenheiten, woran es in den Läuften des dreißigjährigen Krieges nicht mangelte. Wie Bergenstamm berichtet, war im XVII. Jahrhundert der jährliche Mautertrag am Tabor an Graf Traun und an „einen gewissen Radolt" bis zur Abtragung ihres gemachten Darlehens von 200.000 fl. verschrieben [4]).

Clement von Radolt war in zweiter Ehe mit Magdalena, geb. Gräfin von Nieva, vermählt [5]). Der diesem Bunde entsprossene Sohn, Franz Clement Galeazzo, dessen bedingungslose Einbeziehung in die Baronie eine besondere Rücksicht auf die gräfliche Abkunft der Mutter gewesen zu sein scheint, war Wenzel Ludwigs Vater [6]). Zur Gattin hatte er sich Maria Polixena Freiin von Schwarzenhorn erkoren. Das Brautpaar wurde bei den Schotten vom Altenburger Prälaten am 30. Jänner 1667 getraut [7]).

---

statt. (St. Stephan, Trauungsprot. Bd. 22, Bl. 103 a.) Er starb schon 1663 im väterlichen Haus in der Annagasse, 29 Jahre alt (* 10. Februar an Katarrh), mit Hinterlassung zweier Töchterlein: Maria Anna, get. 18. Aug. 1662 und der nachgeborenen Maria Francisca, get. 6. Aug. 1663 (St. Stephan, Taufprot. Bd. 25, Bl. 170 und Bd. 26, 20 b.)

[3]) Ein quartierter Schild, dessen hintere untere und vordere obere Feldung, eine jede der Schräg nach in fünf Straßen also abgeteilt ist, daß in der hinteren unteren Feldung die erste, dritte und fünfte schwarz und die vorderen gelb oder goldfarb, in der vorderen oberen Feldung aber die erste, dritte und fünfte rot oder rubinfarb und die anderen weiß sind. Vordere untere Feldung rot oder rubinfarb, darinnen erscheint einwärts über sich auf einem grünen Bergel ein zum Grimmen geschickter gelber oder goldfarbener gekrönter Löwe mit rot ausgeschlagener Zunge und doppelt über sich gewundenem Schweif. Hintere obere Quartierung gelb oder goldfarb, darinnen steht einwärts ein einfacher schwarzer gekrönter Adler mit offenem Schnabel und aufgetanen Flügeln. Inmitten jetzt beschriebenen Schilds ein kleines Herzschildlein, überzwerchs in drei gleiche Teile abgeteilt, als das obere und untere rot oder rubinfarb, mittlere aber weiß oder silberfarb ist, darinnen stehet ein Zeichen, gestaltet eines schwarzen lateinischen Buchstabens F mit drei nebeneinander gesetzten schwarzen gleichen Strichlein III, Unseren selbsteigenen Namen bedeutend. Auf dem Schild stehen zwei gegeneinander gestellte, offene, adelige gekrönte Turnierhelme, deren der vordere rechte beiderseits mit schwarz und gelber, der hintere linke aber beiderseits mit rot und weißer Helmdecke geziert ist. Ob dem vorderen rechten Helm stehet einwärts ein einfacher schwarzer gekrönter Adler mit offenem Schnabel und aufgetanen Flügeln; auf dem hinteren linken Helm aber, auch einwärts, eine vordere Gestalt eines gelben oder goldfarbenen gekrönten Löwen erscheinend. (Das verbesserte adeliche Wappen kann mit oder ohne Helme geführt werden, anstatt derselben aber eine königliche Krone, „wie es Ihnen jederzeit gefällig sein wirdet.")

[4]) Alois Edler v. Bergenstamm „Geschichte des unteren Werds oder der heutigen Leopoldstadt". Wien 1812, S. 135. Radolt besaß, wie aus seinem Testament erhellt, auch eine Schuldforderung an den Roten Turm. (Siehe Anhang I.)

[5]) St. Stephan, Trauungsprot. Bd. 15, S. 153. Die Trauung hatte im Hause stattgefunden. „1640, 20. Feb. domi Clemens Radolt, R. K. M. Hofkammerrat nimbt Frau Magdalenam Bonaccinin Wittib." Magdalena starb 1662 im Radolt'schen Familienhause, 51 Jahre alt (* 2. Okt. an verstopften Nieren und Stein).

[6]) Galeazzo war, wenngleich der einzige Sohn, nicht doch das einzige Kind aus der Ehe mit Magdalena, da in den Taufprotokollen von St. Stephan die Taufen mehrerer Radolt-Töchter eingetragen sind. Die Einträge sind allerdings nicht ganz einwandfrei; so ward am 4. Januar 1644 Clara getauft. (Mutter „Catharina.") Taufpaten waren durchwegs Standespersonen: Illustr. D. Gratiosus D. Mathias Pückelmaier Aulae Cancellarius. D. Illustr. Regina Bartholdin (Berchtoldin, wahrscheinlich die Gemahlin des Jacobus Berchktoldt J. U. Dr., liber Baro, der mehrfach Radolt'schen Kindern, so Maria Theresia und Joannes Antonius, zu Pate stand). D. Maria Magdalena à Kayserstein. (Taufprot. Bd. 16, Bl. 145.) Ferner wurden getauft: Maria Lucretia, am 23. Aug. 1648 (Vater: Clemens Radold, Mutter Magdalena, Taufprot. Bd. 19, Bl. 43), Anna, am 28. März 1651 (Vater: Martinus Radoldt, Mutter Magdalena, Taufprot. Bd. 20, Bl. 165). Die Namen der Taufpaten letzterer Kinder deuten auf andere Sphären: Joannes Buz, Juliana Barbara uxor und Anna Maria Ulricin bzhw. Anna Hierlin, Agatha Fuchsgruberin und Joannes Wagner. All' diese Töchter dürften in jungen Jahren verblichen sein.

[7]) Schotten, Hochzeitsbuch, Bd. IX, Bl. 341 b. „1667 den 16. Jann.: Der Wohlgebohrne Herr Franz Clement Galeazo Edler Herr v. Rädoldt Freyherr, deß Wohlgebohrnen Herrn Herrn Clement v. Rädoldt Freyherrns der Röm: Kay: May: Rath, vndt dero Hoff Cammer Directoris, vndt der hoch: vndt Wohlgebohrnen Frawen Frawen Magdalenae Freyin v. Rädoldt, gebohrner Gräffin Nieua Seel: Eheleiblicher Herr Sohn — Nimbt zu der Ehe die Wohlgebohrne Freyle Freyle Mariam Polixenam Freyin von Schwarzenhorn, des Wohlgebohrnen Herrn Herrn Johann Rudolphen Freyherrns



Ihr erstes Söhnlein war Wenzel Ludwig, der noch im Hochzeitsjahre geboren wurde. Die Taufe fand bei St. Michael am 18. Dezember 1667 statt. Die Eintragung im St. Michaeler Taufbuch (lit. C. 1643—1673, S. 217 unter „Rudolff") lautet: „Wenceslaus Ludovicus Clemens ex Illvstrissimo Francisco Galiaco Von Rudolff et Illvstrissima Maria Polixena Nata de Schwarzenhorren. Patrinus Excellentissimus Princeps de Logowitz (Lobkowitz), et Excellentissimus Dominus Comes de Sintzendorff Aulae Camerae Praesidens; nec non Excellentissima Domina Domina Dorothea Elisabetha Principissa de Holstain."

Von Geschwistern blieben am Leben: eine Schwester Maria Barbara, getauft 19. September 1670, und ein Bruder Joseph Anton, getauft 26. Dezember 1671. (St. Stephan, Taufprot. Bd. 30, Bl. 318 und Bd. 31, Bl. 92 b.) Eine Schwester Francisca war 1669, ein halbes Jahr alt, verstorben (* 1. August an Schlag in Ihr Gnaden Hrn. Stadlers Haus am Petersfreithof), ferner ein Bruder, Karl Albert, 1675, 2½ Jahre alt. (* 30. Mai an der Frais im Haus in der Annagasse; der Vater Franz Galeazzo wird im Totenprotokoll als „R. K. Maj. Truchseß" bezeichnet).

Inzwischen war auch 1670 der Stammvater Clement, 77 Jahre alt, im Hause in der Annagasse gestorben. (* 8. Dezember an Lungenapostem.)[8]) Einen Einblick in den Besitz und die finanziellen Verhältnisse der Familie gewährt sein Testament. (Siehe Anhang I.) Wenzel Ludwig scheint ein besonderer Liebling des Großvaters gewesen zu sein, da er ihm das Haus in der Annagasse samt allen Mobilien seiner Wohnstube und allen seinen Büchern usw. vermachte[9]).

Von den Söhnen Galeazzos erwählte Joseph Maria den geistlichen Stand und trat in die Societät Jesu in Wälschland ein, Wenzel Ludwig schenkte seine Liebe der Musik, wie er im Vorwort zur „Allertreüesten Freindin" bekennt (siehe die Bibliographie)[10]), Maria Barbara blieb unvermählt[11]).

---

von zum Schwarzenhorn Herrn auf St: Margarethen an der Wienn vndt Nickholsdorff, der Röm: Kay: May: Würckhlicher Hoffkriegs Rath, vndt der auch Wohlgebohrnen Frawen Frawen Helena Freyin zum Schwarzenhorn, gebohrne v. Waldegg Frawen auf St. Margarethen an der Wienn vndt Nickholstorff beeder Eheleibliche Freyle Tochter. Copulati à Rev: dno Praelato Altenburgeni in praesentia P. Coelestini Ao 1667 den 30. Jan."

[8]) Die Radolt'sche Familiengruft, in der Clement letztwillig begraben zu werden wünschte, befindet sich im rechten Seitenschiff der Dominikanerkirche, rechts seitwärts vor dem Altar des heil. Dominikus. Eine in den Boden eingefügte Steinplatte zeigt die Inschrift in Messinglettern: SEPVLTVRA FAMILIAE B: RADOLDT. 1649. Edmund M. Prantner „Die Dominikanerkirche in Wien," I. Postgasse (Verlag des Dominik.-Klosters, 1912) führt S. 38, als in der Radolt'schen Gruft (außerhalb des Geländers der Dominikanerkapelle) beigesetzt an: Wenzel Ludwig (?), ein junger Herr, 29. Apr. 1711, M. Francisca, geb. Gräfin v. Grundeman, 16. Juni 1748, Franz Karl, 31. Aug. 1755, Leopold, 14. Nov. 1757, Philipp, 5. Dez. 1770 und Wenzel Karl, 16. Jänner 1771. Die Reihe ist, wie die vorliegende Darstellung erkennen läßt, nicht vollständig.

[9]) Nach A. Schimmer „Häuser-Chronik", S. 191 (996), gehörte das Haus (I 1016 — II 1058) im J. 1684 Franz Gallaz Edl. v. Radolt, 1700 Ihro Gnaden Hrn. Ferd. Emerich Grafen v. Kollonitsch seel. Erben. Bei de Ponty, S. 353, Haus-No. 1016, Besitzer: 1776 Franz Anton v. Sacken. Bei Behsel, S. 30, No. 1058 und 996. Besitzer: v. Sackische Erben. Conscr.-Nr. 996 Stadt: heute = Annagasse Orient.-No. 18 (neue Einl.-Z. 42, Franz Freih. v. Riefel und Gemahlin 1873).

[10]) Vermerkt sei hier die Verbindung Wenzel Ludwigs und Orazio Clementis mit einem Vertreter des Namens Mozart. Am 7. März 1695 wurde dem Joannes Michael Mozardt und seiner Gattin Eva Eleonora zu St. Stephan ein Knäblein getauft, dessen Paten unser Radolt (vertreten durch Johann Michael Millen), Eleonora Ursula Clementi und Horatius Clementi waren. Das Kind erhielt die Namen Wenceslaus Horatius. (Taufprot. Bd. 44 b, S. 417.) Schon früher, am 4. Januar 1693, war dem Michael Mozart und seiner Frau eine Tochter, Ursula Martha bei St. Stephan getauft worden, der neben den Clementis noch Anna Martha Helfferin zu Pate stand. (Bd. 44, S. 77.)

[11]) Stets umpäßlich, wie es im Testament der Mutter heißt, scheint sie eine sehr fromme, nach ihrem krausen Testament zu schließen, jedoch etwas sonderbare Person gewesen zu sein. Trotz ihrer Kränklichkeit überlebte sie Wenzel Ludwig hübsch lange. Sie starb 1739, 69 Jahre alt, im Anton Lettischen Hause am Graben an Schlagfluß. (* 30. August.) Universalerbin war ihre Muhme Maria Anna Ariazacherin, ihr geistl. Bruder P. Joseph Maria erhielt 1500 fl. (Test. v. 6. Nov. 1728, publ. 7. Sept. 1739. Landmarsch. Test. 108.)

In etwas vorgerückten Jahren entschloß sich Wenzel Ludwig zur Ehe. Seine Erwählte war Maria Susanna Francisca Freiin von Grundeman. Die Trauung ward am 16. Jänner 1708 im Hause vollzogen[12]). Das Eheglück währte nur acht Jahre. Wenzel Ludwig wurde 1716, 49 Jahre alt, vom Schlagfluß dahingerafft (* 10. März im Graf Flasching'schen Hause bei der Löwelbastei), kaum zwei Jahre nach seinem Vater, der 1714 im Dr. Lazenhof, 68 Jahre alt, verstorben war. (* 14. Dezember an der Hectica.)[13])

Wenzel Ludwig hinterließ der Witwe, die ihren Gatten um 32 Jahre überlebte,[14]) vier Söhne in zartem Alter: Franz Carl, Philipp, Leopold und Wenzel Carl. Zwei Kinder, ein Sohn und eine Tochter, waren noch zu seinen Lebzeiten frühzeitig verstorben[15]).

Der älteste der Söhne, Franz Carl, getauft zu St. Stephan am 5. Jänner 1709 auf die Namen: Franz Carl Titus Ignatius (Paten: Franz Carl Fürst v. Auersperg und dessen Gemahlin Maria Theresia, geb. Gräfin von Rappach. Taufprot. Bd. 53, Bl. 478) erwählte die Beamtenlaufbahn. Er starb 1775 als röm. kais. Majest. niederösterr. Landrechts-Beisitzer (* 31. August an der Wassersucht) im Bergerischen Garten auf der Wieden[16]).

Leopold, der ihm zunächst folgte und im Alter von 45 Jahren, wie der Vater dem Radoltschen Familienschlagfluß erlag, (* 14. November 1757 im Berger'schen Haus auf der Wieden), scheint Anlage und Liebe zur Musik vom Vater ererbt zu haben. Er war am 28. Oktober 1712 auf die Namen: Johann Leopold Simon Joseph getauft

---

[12]) St. Stephan. Trauungsprot. Bd. 37, S. 227. „Januarius 1708. Der Wohlgebohrne Herr Herr Wenzel Ludwig Edler von Radolt, Freyherr, allhier gebohren, mit der Wohlgebohrnen Freylen Freylen Maria Susanna Francisca Freyin von Grundeman weyl. H. H. Ernst Constantin Freyherrns von Grundeman, der R. K. M. gewesten Hoff Cammer raths seel. und Fr. Fr. Maria Eleonora, gebohrnen Gräfin von Schallenberg seiner nachgelassenen Fr. Gemahlin, Ehlich allhier erzeügte Freule Freule Tochter. Testes. Fürst von Auersperg. Hr. Christoph Georg Reichsgraf von Schallenberg. H. H. Carl Freyherr von Häckelberg. Copulatur ex Disp: Rmi ac Celsissimi S. R. J. Principis, Episcopi nostri post iam denunciationem. Copulatus est ita in domo 16. Januarij." Die Vermählungsanzeige im Wiener Diarium v. 18.—20. Jänner 1708, No. 466 „Hoche Vermählung" nennt den Brautvater, abweichend vom Trauungsprot., offenbar aber zutreffend „der Römisch Kayserl. Majestät Rath des Regiments deren N. Oe. Landen, auch einer Löbl. Landschafft Ausschuß seeligen Angedenckens." Wie von anderen Herrschaften sind im Wr. Diarium auch Wenzel Ludwigs Taufen angezeigt, entsprechend der in der 1. Nummer des Diariums (Mittwochs, den 8. Augusti 1703) enthaltenen Verheißung: „Mit diesem bes. Anhang / daß auch alle die jenige Persohnen / welche wochentlich allhier gestorben / hingegen was von vornehmen gebohren / dann copuliret worden / ferner anher und von dannen verreiset, darinnen befindlich." Allerdings können die Todes- und Familien-Anzeigen des Wr. Diariums wegen der wenig sorgfältigen Behandlung bei der Redaktion nicht ohne Vorsicht als Quelle benützt werden.

[13]) Galeazzos Gemahlin Maria Polixena starb 1727, im Alter von 75 Jahren, an Schlagfluß im Anton Lettischen Hause am Graben (* 29. Juni). Lt. Testament v. 23. Juni 1718, publ. 28. Juni 1727 (Landmarsch. Test. 94) erhielten die Kinder Wenzel Ludwigs von ihr als mütterliche Legitima zus. 2300 fl., ferner sollten ihnen 25 Mark, drei Loth Silber nebst 14 Ducaten in Gold eingehändigt werden. Ihr geistl. Sohn Joseph Anton Maria, so in die Societät Jesu in Wälschland getreten, habe vor seiner solennen Profeß sein elterl. Erbteil, und was ihm zufallen könnte, lt. einer ihr behändigten Zession zu ihrer Disposition und Verteilung unter seine Geschwister bzhw. unter ihre Kinder überlassen. Es solle also ihren Enkeln, den Kindern ihres † Sohnes Wenzel Ludwig, der dritte Teil gegeben werden, die übrigen 2/3 ihrer leibl. Tochter Maria Barbara, die zur Universalerbin bestimmt wird. „Hingegen mein † Sohn Wenzl Ludwig", fügt die Erblasserin bei, „von mir in Lebzeiten vill guettes Empfangen, derentwegen derselbe seiner stets vnpäßlichen Schwester (wan Er noch in Leben) guettes zu thuen obligirt wäre."

[14]) Sie starb 1748 (* 16. Juni an innerlichem Brand im Berger'schen Garten auf der Wieden, 59 Jahre alt). Ein Testament war, wie bei Wenzel Ludwig, nicht feststellbar.

[15]) Der zweitgeborene junge Herr, Johann Wenzel Richard Franz Xaver, get. bei St. Stephan am 3. Mai 1710. (* 29. April 1711 an Stickkatarrh u. Fraisen im Mondenzischen Haus am Graben, 1 Jahr alt.) Maria Polixena Aloisia, get. am 28. Mai 1714. (* 23. Okt. 1715 an Stickkatarrh und Zahnfraisen im Flasching'schen Haus bei der Löwelbastei, 5/4 Jahre alt.)

[16]) Das Totenprotokoll der Stadt Wien gibt sein Alter unrichtig mit 47 Jahren an. Universalerbe war sein Bruder Philipp, Leopold und Wenzel erhielten zus. 5800 fl. zur freien Disposition. (Testam. v. 11. Dezbr. 1754, publ. 1. Sept. 1755, Landmarsch. Test. 136.)



worden. (Paten: Johann Leopold Donat Fürst von Trautsohn, Geheimer Rat, und dessen Gemahlin Maria Theresia, geb. Gräfin von Weißenwolf.) Aus seinem Testament vom 18. Mai 1756, publ. 14. November 1757, Landmarsch. Test. 141) ist zu entnehmen, daß er sich hauptsächlich auf dem Baßetl (Violoncell), und zwar auch kompositorisch betätigte und zu einem Kreise von Wiener Baßetlisten in engeren Beziehungen stand [17]).

Philipp Joseph Alexius, getauft zu St. Stephan am 18. Juli 1711 (Paten: Philipp Sigmund Graf v. Dietrichstein, Geheimer Rat, und dessen Gemahlin Josepha Dorothea, geb. Gräfin v. Fläsching), starb 1770, in eigener Behausung zu Matzlsdorf (Matzleinsdorf, * 3. Dezember an der Abzehrung) [18]) und als letzter der Brüder Wenzel Carl, 1771, 56 Jahre alt, (* 14. Jänner 1771, an dem gleichen Leiden), im Bergerischen Haus in der Blentlergasse [19]) auf der Wieden.

Bibliographie.

1. Laute. Die etwas geschraubte Widmung (S. 2—3) lautet:

Raigerner Exemplar.[20])

Dem Allerdurchleüchtigisten Großmächtigisten Römischen = wie auch zu Hungarn König /
JOSEPHO
PRIMO
Ertz-Hertzogen Zu Oesterreich / Hertzogen Zu Burgund Steyer / Kärnten / Crain / vnd Württenberg / Landtgraffen Zu Elsaß / Graffen Zu Habspurg und Tyroll etc. etc. etc.
Allergnädigister Herr, Herr / etc.

Nicht vnbekhandt ist Jeden, das die Sonne nicht allein die hochen Gipfel, sondern auch die Tieffesten Thäller / gleich wie die hochen Cipressen also auch die geringsten Bäumlein sich würdige zubestrahlen / Ist dan nicht vnbillich / das ich in meiner Hoffnung gesterckhet gewißen glauben gebe / das Euer Konigliche Mayestett als die Vnter-Irdische Sonnen mit Einigen Gnaden Blickh diße meine von villen Jahren her geringe Arbeith beglickhen werden / Wordurch sich dißes Werckhlein also schwingen wirdt, das es iemahls mehr von Einiger Fünsternus werde kinen vmbschattet werden / Fliehet Fliehet ihr Neider, wo der Mechtige Schild deß Hellschimmerten Adlers schützt / dan[21]) die Spitze der Pfeiller oder villmehr scherpffe der Zungen Nur zu aignen Spott vnd hon sich zerschmetern. Ich hette lengst Verzweiffelt dißen hochen Berge zu besteigen wofern mich nicht die griennende Hoffnung ernehret / dermahlein meinen Irdischen Apollini angenembe Bliemlein und Frichten aus dißen Bergwerckh zuüberbringen / vnd dardurch in allervnterthänigkeit Euer Königlichen Mayestett dießes Werckhlein zu Fiessen zulegen / der getrösten Hoffnung lebent Sie werden noch lenger vnter Ihren sichern Schutz fligen gönnen[22]) zu leben vnd zusterben vnter den Namhen als

Euer Koniglichen Mayestett / etc. etc.

Allervnterthänigist-Gehorsambister
Wenzel Ludwig Edler von Radolt /
Freyherr.

Das für die Lautentechnik wie für die Beurteilung des Radolt'schen Werkes gleich wichtige Vorwort (S. 4—5) hat im Zusammenhange folgenden Wortlaut:

Geneigter Leßer.

Weillen Jeden Seine Lust und angebohren Neigung zu ainen mehr, alß zum andern führet, ia gleichsamb bezwinget, So hat mich dan auch die anraizende Annemblichkheit der Vergnüeglichen Music dahin gelaittet, daß ich meinen maisten Lebens-Lauff ihr gewidmet. Es Sind die Mehresten in disen unveränderliche Irrthumb begriffen, daß die Lautten nicht nach der Music

[17]) In Punkt 18 heißt es: „Endlichen legire Hrn: Ledezki mein größeres Baßetl und dem jungen Hrn: Maurer mein kleinereß Baßetl. Dan dem Hrn: Frantz Pondratschek Sex stukh von meinen Baßetl Musicalien, die er sich selber auß suchen kan von allen, die ybrigen Musicalien aber ausser denen originalen und partituren vermeine Hrn. Leopold Himelpaurn samentlich." Universalerbe war Wenzel, Philipp bekam 1000 Kremnitzer Ducaten. Zum Testamentsexekutor erbat er sich aus besonderem Vertrauen seinen werten Freund Rudolph Joseph Ignaz Hakhlberg v. Landau.

[18]) Wr. Totenprot.: 60 Jahre alt.

[19]) d. i. Plänkler- oder Pfannobiengasse.

[20]) Im übrigen siehe die Bibliographie bei Eitner (Lexikon).

[21]) Dran.

[22]) Fliehen können. Die Schreibung, die im allgemeinen beibehalten wird, ist gänzlich ungeregelt, wozu noch, wie hier, sinnstörende Fehler der Druckerei kommen.



Sovill, alß nach der Lieblichkheit, und gehör müeße gerichtet werden, da es doch daß aller vollkhomeneste Instrument, und billich der König aller anderen, Sowohl in Lieblichkheit, Proportion, alß Perfection, Kan genennet werden in deme es alle Vier Stimmen gar Schön zertheilter führet. Es ist nicht genueg, daß ein ordinari gehör Seine Vergnüegung an einer Menuett oder der gleichen Kleinen Stüeckhlein (: So mehr per abusum auf der Lautten geschlagen wird, alß es ihrer Sfera Seye :) Schöpffen möge, Sondern Ich glaube, daß die erfahrnesten in der Music, und deß Contrapuncts, nicht weniger in disen angenemben Dissonantien, und verführerischen betrüeglichen Irrweegen ihre Vergnüegung darin fünden werden, Weillen die Regulen deß Contrapuncts in disen Werckhlein auf daß genaueste beobachtet worden. Die Manier aber und Art deß Du Faut, Sovill möglich, nach gefolget, dann diser büllich der Vornembste: und beste Maister der Lautten Kan genennet werden. Es ist zubeobachten, daß man nicht alle Zeit in einer Stärckhe, gleich einer Leyren vortschlage; Sondern bald Starckh, bald gemach temperiere, dardurch einem Stuckh eine besondere annemblichkheit Kan gegeben werden. In dennen Contraparthien Kommet es Sehr angenemb, daß; nach deme ein Theill mit Völligen Stimmen in Concert gegangen, es daß anderte mahl alle Zeit mit Stillschweigung aller anderen Stimmen von zwayen Lautten nachgeschlagen werde. Man mueß auch iegliche Notten nicht So glat weckhschlagen, Sondern alle Zeit, alß Wan Sie punctieret wäre, Stoßen, die Finger der rechten hand mueß man nicht Vergeßen zuwechßlen, und den Daumb auf den Baßen ligen laßen, mit der linckhen hand aber den Baß oder Discant So lang halten, biß iegliche Stim wohl auß gekhlinget, und nicht vor der Zeit die Finger aufheben, welches sehr nothwendig zubeobachten ist. Die Triller alle Zeit von der nägsten Notten abziehen, und niemahlen von der Notten, wo der Triller Stehet. Item Solt man die Notten, ehe man einfahlet, wohl halten, man Solte Sich auch öffters der ersten 3 Finger, als daß Streiffen gebrauchen, weillen man vill Klärer die Consonanten oder Dissonanten der Mittel Stimm vernemben Kan.

Die Diminutionen Seind sehr angenemb, Wan Sie zu Zeiten gebraucht werden, und ist dises nichts anders, alß die außfüllung durch geschwinder Notten, Von einen 3. 4. 5. 6. min: oder 8. Sprung, So allein zueläßig Seind, oder auch, Wann ohne Sprung durch ein Figur eine Notten Diminuiert wird, So alle zusamben Sovill, alß die Selbe gelten, die Ziffer bedeütten die Finger der linkhen Hand, und Seind allein gesetzt, umb desto leichter die Application zufünden, dises alles wird nicht für erfahrne der Lautten, Sondern allein für die Anfängler hieher gesetzt. Es betrüegen Sich auch gar Weith Jene, So glauben möchten, daß; Weillen dises Werckh zum Concerten gemacht, man nicht ein iedes Stuckh allein zu Seiner Zeit-Vertreibung, Schlagen Könnte, in deme einem Jeden daß Widerspill der Effect zaigen wird, dann dises, allein zuschlagen, mein erstes absehen gewesen ist. Dises habe ich noch erindern wohlen, daß Selten die Transponierten Stuckh von anderen Instrument auf der Lautten einen guetten Effect machen werden, absonderlich Allemand:Courent: Guigue etc: und dergleichen Principal-Stuckh, die Vrsach deßen ist, Weillen die Lautten Seine besondere Arth, und aigenschaft hat, Sowohl wegen der Application, alß Composition. Es möchten aber ainige Scrupulose, und aberwizige die Mittel Stimm, So zu Zeiten in der Lautten, umb beßere harmoni zumachen, von der anderen Stimm entlehnet, in dennen Contra. Parthien vor große Fäller, und mehr Octaven nach einander halten, welchen aber geantworttet wird, daß Solche entlehnete Mittel Stimm nur umb der Lautten beßeres Gesang zugeben, raddopirt, und versterckhet worden Seye, und Kein besondere Stimm aber an Sich mache.

Die Erklärung der Spielzeichen (S. 6) ist der Hauptsache nach in den spieltechnischen Ausführungen des Denkmälerbandes verarbeitet.

Letztes Blatt: Index.

2. und 3. Laute. Titel: „Der Aller Treüesten Verschwignesten vnd nach so wohl Fröliichen als Traurigen Humor sich richtenten Freindin / Zu Ihren Affecten mit helffente Gespillinen. Anderte vnd Drite Lautten." Mit 33 Notenseiten. Die Klosterneuburger Stimme, einschließlich Titelkupfer, ist ein besonders gut erhaltenes Exemplar.[23])

Geige. Raigerner Exemplar ohne Titelblatt, 38 Notenseiten, zum Schluß: Joann: Michaël Nestler Sculps: Viennae.

Baß. Titel: „Der Aller Treüesten Verschwignesten vnd nach so wohl Fröhlichen als Traurigen Humor sich richtenten Freindin / Wahre Grund Vestung und Fundament Der Paß." Mit 28 Notenseiten, zum Schluß: Joann Michael Nestler Sculpsit Viennae 1701.

[23]) Vgl. meinen Aufsatz im Sonderheft Klosterneuburg der „Musica divina". Der auf dem Kupfer signierte Hermundt war Universitäts-Kupferstecher. Nach dem Wiener Totenprot. verlor er 1695 sein Weib Maria Cleopha. (* 27. März an der Windwassersucht, 33 J. alt. Johann Stephan [sic] Hormund ins Hans Prembökh Haus im tiefen Graben). Am 10. Juni 1698 wurde dem Joannes Jacobus Hermund bei St. Stephan ein Kind, Maria Sabina Elisabetha, getauft. (Taufprot. Bd. 47, S. 122.) Hermundt, ein gebürtiger Münchener, hatte erstlich am 29. Oktober 1693 geheiratet. (Trauungsprot. von St. Stephan Bd. 31, S. 480: „29. Oct. 1693. Der Kunstreiche Johann Jacob Hermundt, ein Kupferstecher zu München in Bayern gebürtig, mit der Ehr vnd tugentsamen Maria Cleopha Ludtwigin, weyl. Dominici Ludtwig, gewesten Hoff Mahlers zu Baaden im Reich vndt Michaele seiner Ehewirthin Ehl. Jungfrau Dochter. Testes: Hr. Claudi Ponti. Hr. Joseph Hensiman.")



Inhaltsübersicht.

Radolt bietet im Index eine nummernweise Beschreibung des Inhaltes seines Werkes, die hier ergänzt durch die Anführung der Stücke wiedergegeben wird. Die Partien sind in den Stimmheften mit den Buchstaben des großen Alphabets, die einzelnen Stücke mit dem Monogramm des Komponisten B: R: (Baron Radolt) bezeichnet.

A. 1mo. Concert à Quatro auß den D. mit der 3a. minor, mit dreyen unterschiedlichen Lautten, Kleine, größere und große Lautten, es führet ein iede Seine besondere Stim, doch alle zusamben ein Bass, und wird ein iede anderst gestimmet, es gehören 3. Geigen und ein Bass darzue, welche alle nach der Klein Lautten gestimet werden.

Ouverture (₵ Adagio, C Allegro, ₵ Adagio), Allemande, Courente, Saraband, Menuett, Guigue, Menuette, Bourée, Retirada.

B. 2do. Eine Simphonia auß den G. mit der 3a. minor mit Lautten, zway Geigen und ein Bass.

Simphonia à discretione, 3 Teile (₵, 3, C).

C. 3tio. Volget ein Concert auß disen Thon mit Lautten, Geigen, Viola di Gamba, So die Mittel Stimm führet und ein Bass.

Ouverture (₵, ¾, ₵), Allemande, Courente, Sarabande, Menuette, Guigue, Bourée, Menuette. (Bass durchwegs beziffert.)

D. 4to. Ein Capriccio auß den A. mit der 3a. minor mit Lautten, zway Geigen und ein Bass.

Ouverture (₵, C, ₵), Allemande, Courente, Sarab., Men., Gavotte, Guigue, Men.

E. 5to. Auß diesen Thon ein Concert mit Lautten, Geigen, Gamba: und Bass.

Capriccio, 5 Teile (C, 3, ₵, 3, C).

F. 6to. Auß den C mit der 3a. major, alwo über eine Aria: und ein Bass, So in zway Zeillen bestehet, ein ganzes Concert gemacht worden. Von denen Lautten und Geigen macht eine allezeit die Aria, und die andere Siben Stuckh nach ein ander.

Aria (C), Allemande, Courente, Sarabande, Gavotte, Bourée, Menuette, Gigue. (Siehe Denkmälerband.)

G. 7mo. Eine Toccata aus den F. So in unterschiedliche verwandte Thon gehet mit Lautten, zway Geigen und Bass.

Toccata, 7 Teile (C Adagio, ₵ Allegro, ₵ in C-dur, 3/8, ₵ in A-moll, 3 und schließlich 3 in F).

H. 8vo. Eine Contra Parthi auß eben diesen Thon, allwo zway Lautten oder Geigen Stäts certieren.

Ouverture (C, 6/8, 3), Aria Pastorale, La Querelle des Amantes (Allegro), La mesme Per uno chi vol'Sonar la Solo, Menuette en Canon, Capricio en Canon, Guigue, Menuette, Menuette à Solo. (Siehe Denkmälerband.)

J. 9no. Ein Concert auß den G. mit der 3a. mai: allwo allezeit zwayerley Stuckh mit einander gespillet werden.

V: G: Allemande und Guigue, Courent: Menuett etc.: man Kan doch iedes allein Schlagen, nach belieben.

Allemande è Guigue, Courente è Menuette, Sarabande è Aria, Gavotte è Bourée, Guigue è Allemande, Menuette è Courente, Aria è Sarabande, Bourée è Gavotte.

K. 10mo. Ein Concert auß den B fa, Wo alle Zeit zway gleiche Stuckh in Contra Parthi mit einander geschlagen werden, und doch man ein iedes allein Schlagen Kan.

Ouverture (₵, 3, ₵), Allemande, Cour., Sarab., Men., Guige. (Laute, Geige, Baß.)

L. 11. Ein Concert auß den E. mit der 3a. min: mit Lautten, Geigen, Gamba und Bass.

Ouverture (₵, 3, C), Allem., Cour., Tombeau, Men., Guigue en Canon, Aria, Retirada.

M. 12. Auß den C. mit der 3a. minor, mit Lautten, Geigen, Gamba und Bass.

Ouverture (₵, C, ₵), Allem., Cour., Sarab., Men., Gavotte, Men., Guigue, Bourée, Retirada.

Von den Partien steht H, No. 8 außerhalb des üblichen Schemas. In L, No. 11 ist die Sarabande ein Tombeau.

Für die Einschübe nach der Sarabande verwendet Radolt überwiegend die Menuette, dann die Bourée, Gavotte, Retirada und eine Aria.

III. Johann Georg Weichenberger.

Weichenberger ist im Hochzeitsbuche der Schotten als in Wien gebürtig eingetragen. Die Eltern waren Kaufleute. Nach der Altersangabe im Totenprotokoll der Stadt Wien wäre er im Jahre 1677 geboren. Der Taufakt war in den Taufprotokollen der Pfarrämter der inneren Stadt nicht nachweisbar[1]).

[1]) Der Name Weichenberger ist in Wien zu jener Zeit nicht gar so selten. Ein Matthias Weichenberger, Koch, heiratet hier am 1. November 1705 (im Trauungsprotokoll von St. Stephan Bd. 35, S. 402: Weigenberger Matthias, Bürger zu Mödling); der Jacob Weigenberger, alt 36 Jahr, stirbt in Contumaz an hitzigem Fieber, 2. April 1713; eine Barbara Weichenbergerin verehelicht sich mit Georg Schulz, Wittiber, 24. Jänner 1714, u. s. w.



In noch jungen Jahren verehelichte sich Weichenberger bei den Schotten am 11. August 1699 mit Maria Eleonora Hunalitsch, der Tochter des gewesenen ungarischen Leutnants im Feld, Philipp Hunalitsch, und dessen Witwe Maria Magdalena [2]). Die Eltern waren zu dieser Zeit bereits verstorben. Weichenberger hatte, wie wir aus seinem Testamente erfahren, (siehe Anhang II. Punkt 8), von seinem Vater zwei Markthütten in der Herrengasse in Graz geerbt, die ihm einen gewissen Ertrag abwarfen. Sein Beruf ist im Hochzeitsbuche nicht angegeben, ebenso nicht in den Taufakten der in den ersten Jahren bei St. Stephan getauften Kinder, wovon aus dieser Ehe beim Ableben Weichenbergers fünf am Leben waren [3]). Im Totenprotokoll der Stadt Wien vom 25. Jänner 1707 (Kind Anna), ferner im Taufakte des Töchterchens Clara Hedwig Theresia (1708) wird Weichenberger als „Lautinist“ bezeichnet. Er wohnte damals in der Leopoldstadt beim „goldenen Lampel“ [4]) gemeinsam mit der Schwiegermutter, die daselbst 1706 starb [5]).

---

[2]) Der Eintrag im Hochzeitsbuch der Schotten (v. 18. Septbr. 1695 — 18. Dezbr. 1699, fol. 225) ist in den Namen recht flüchtig. Er lautet: Der Wohledle Hr. Georg Joseph Wichtenbirg (sic), gebührtig allhier. wonhafft bey 3 hacken, weyl. des Wohledlen Hrn. Johann Caspar, gewesten Kauffmanns allhier, undt M. Catharinae seiner Ehefrauen beeder seel. eheleiblicher Sohn, nimbt zu der ehe die Edl Ehrn- undt tugentreiche Jungfrau Maria Hunalitschin, gebührtig zu Tyrnau wohnhafft gegen den weissen lämerl auf der hohen brucken weyl: des Wohledl undt Mannhafften Herrn Philipp Hunalitsch, gewesten leitenant im feldt seil: undt M. Margarethae dessen Ehefrauen, so noch beym leben eheleibl: Jungfrau Tochter.

Copulati sunt cum dispensatione tertiae denuntiationis à P. Aemil. 11. Aug. 1699.

Test: Hr. Joseph Pregeisen, General Heisterischer Stalmeister, Hr. Hanß Adam Strauß Secretarius ebendessen.

Das Haus zu den 3 Hacken befand sich in der Renngasse; die Brautleute wohnten also ganz nahe beieinander. De Ponty, S. 314, Haus-No. 388. Besitzer: Graf Karl Emanuel v. Abensperg und Traun. Schild: 3 Hacken. Behsel, S. 5, Haus-No. 138 neu, 145 alt, 388 älter. Zum Römischen Kaiser. Heute Renngasse Orient.-No. 1.

[3]) Maria Sydonia Juliana, get. 1. Nov. 1699. (Eltern: D. Joannes Georgius Josephus Weichenberger, Maria Eleonora. Patin: Illma D. Sidonia Agnes Principissa de Liechtenstein per D. Mariam Labbissin.) Jacobus Josephus, get. 22. Sept. 1701. (D. Georgius Josephus Weichenberger. Paten: D. Jacobus de Herlensperg. D. Anna Theresia uxor. Illmus D. Carolus Fridericus Com. ab Herberstein. Illma Anna Theresia uxor.) Anna Maria Theresia, get. 8. Dezbr. 1705, † 1707. (Joannes Georgius Weigenberger. Paten: Illma D. Anna Theresia de Herlingsberg. Ilmus D. Jacobus de Herlingsberg. Derselbe war gemäß einem späteren Eintrage „Geheimer Erster Hofconcipist und Vice-Registrator.“) Clara Hedwigis Theresia, get. 28. Febr. 1708, verstorben. (Vater Joannes Georgius Weichenperger, Lautinist. Paten: Illstr. S. R. J. Comitissa Clara Hedwigis de Hardeg per Evam Mariam Kerpanin. Illmus S. R. J. Comes Joannes Conradus de Hardek per D. Georgium Orthner.) Joannes Conradus Josephus, get. 6. Mai 1710. (Joanes Georgius Weigenberger. Paten: Illms D. Joannes Conradus Josephus v. Eilers, Secretarius in domo Granimioli. Illa. D. Angelina Charlotta uxor nata de Schirendorff.) Eleonora Charlotta, get. 15. Jan. 1712. (Joannes Georgius Weigenberger, Hoff Cammer-Officier. Eleonora consors. Paten: D. Angelina Charlotta von Eulers nata v. Scherendorff. D. Joannes Ignatius v. Engelskircher, kgl. schles. Cammer-Rath.)

Nicht mehr bei St. Stephan wurden getauft: Johann Konrad, 17. April 1714. Christina, † als fraugetauftes Kind, 25. März 1716 an innerlicher Frais im Zeltschneiderischen Haus in der Wahlerstraß. Eleonora, † 1756 als wohledle Jungfrau, bei denen drei Bindern in der Josefstadt, 38 Jahre alt, * 4. Juli.

[4]) Behsel: Leopoldstadt, Goldenes Lamm, Praterstrasse Haus-Nr. 581 neu, 496 alt, 391 älter. Bei de Ponty, S. 144, No. 391 v. Gerstenbrandische Erben, goldenes Lampel, (verdruckt zu No. 390, Banco u. Wasser-Bauamt auf der Holzgstätten), No. 392 Georg Schwindler bürgl. Beck, No. 393 Johann Mader, bürgl. Bierwirth, Schild: Brück-Bierhaus. Alle drei „nächst der Schlagbrücke gegen den Kaffehäusern über“. Heute Praterstraße 7, ident mit 1 Große Mohrengasse, 4 und 6 Taborstraße. Bisher. Conscr.-No. 320, 581—583.

[5]) Totenprot. der Stadt Wien. Maria Magdalena Hunlatschin, Wittib, beim guldenen Lambl in der Leopoldstadt, 66 J. alt. (* 8. Dezbr. 1706 an Stickkatarrh und Kopffrais.)



Die Profession eines Lautenisten war wohl nicht der Hauptberuf Weichenbergers, da er im Taufakte des am 15. Jänner 1712 getauften Töchterchens Eleonora Charlotta als „Hoff Cammer Officier" und im Totenprotokoll vom 25. März 1716 (Kind Christina) als kaiserlicher Hofkammer-Buchhalterei-Raitofficier angeführt wird. Bei den Vorrückungsverhältnissen der kaiserlichen Hofbuchaltereibeamten ist es keine Frage, daß Weichenberger spätestens zur Zeit seiner Verehelichung schon bei der Hofkammer angestellt gewesen sein muß. Nach der Ernennung zum Raitofficier und der Übersiedlung der Familie aus der Leopoldstadt in die innere Stadt (Wallnerstraße) scheint die künstlerische Betätigung Weichenbergers in den Hintergrund getreten zu sein. Im Wiener Staats- und Standskalender auf das Jahr 1719 ist Weichenberger im Gesamtstande des Personales der kaiserlichen Hof-Buchhalterey österr. Finanzierung als neunter unter den Raitofficiers verzeichnet[6]). Er war damals bei der Arrhen-Expedition als 2. Raitofficier eingeteilt, später (1726 und 1727) stand er bei der „Haubt-Commission des perpetuirlichen Fundi" in Verwendung. Im Kalender von 1731 ist Weichenberger im Status der Hofkammer-Buchhalterey ausgewiesen, ebenso in den Jahren 1736 und 1739, im ersteren Jahre noch als Raitofficier in Camerali, 1739 als Registrator und Expeditor. Diese Würde hatte er im Jahre 1737 erlangt, da er im Taufakte seines am 25. Juni 1737 bei den Schotten getauften Sohnes Joseph Anton als kaiserlicher Hofkammer Buchhalterey Registrator und Expeditor vermerkt wird.

Im Februar 1726 verlor Weichenberger seine Ehegefährtin Maria Eleonora durch den Tod[7]). Zwei Jahre später führte er eine neue Gattin heim, eine Italienerin, Elisabetha Ferlozo (Ferlozin, Farlozin)[8]). Die Familie übersiedelte aus der Wallnerstraße ins „Stadt-Anwaldische Hauß auf der hohen Brucken" [9]). Die allem Anschein nach nicht recht bedachte Ehe fiel infolge der Scham- und Zuchtlosigkeit der Frau höchst unglücklich aus. Weichenberger selbst entrollt in seinem Testamente in ungeschminkter Anschaulichkeit ein realistisches Bild von dem schändlichen Treiben dieses Weibes. (Siehe Anhang II, Punkt 3 und 6.) Aus dieser zweiten Ehe waren insgesamt fünf Kinder hervorgegangen [10]).

Der wohledel-gestrenge Hofkammer-Buchhalterey Registrator und Expeditor starb in seiner Wohnung im Stadt-Anwaldischen Haus auf der hohen Brucken, 63 Jahre alt,

---

6) S. 50 u. 52: „Hr. Johann Weichtenberger (sic) log. in der Wallner Strassen im Zeltschneiderischen Hauß". Der Wohnungswechsel muß bereits zwischen 1712 und 1714 erfolgt sein. Die alten Staatskalender sind leider nur lückenhaft erhalten geblieben.

7) Totenprot. der Stadt Wien. „Den 12. February 1726. Dem Wohl Edlen Herrn Joh. Georg Weichenberger, Kay. Hoff-Buchhalterey Raitt-Officirn, sein Frau Maria Eleonora, ist im Zeltschneiderischen Hauß in der Wallnerstraß an Lungl-Defect beschaut, alt 47. Jahr."

8) St. Stephan, Trauungsprot., Bd. 45, S. 564. „Januarius 1728. Der Wohl Edle Hr. Johann Georg Weichenberger, k. Rait-Officier, Wittiber, mit der Ehr und Tugendreichen J. Elisabetha Ferlozin, des Hrn. Caroli Ferlozo, eines Florentiner aus Italien, und Fr. Catharina, seiner vorigen Ehewirthin seel. eheligen Tochter. Test. Anton Ferlozo, frater sponsae. Mathias Freisberg, hofbefr. Sattler. Test. den. à Scotis. Copulatus est 8. post 2. denun. ex dispens. Rmi DD. Offlis."

9) Siehe Wr. Staats- und Standskalender 1728.

10) Die Taufen fanden bei den Schotten statt. Adalbert Georg Johann Nep., get. 23. April 1728. (Vater: Ihr gestreng Hr. Joh: Georg von Weichenberg. Paten: Ihr gestreng Hr. Johann Goldreiner, gemeiner Statt Buchhalter in Statt Banco, Frau Anna Barbara Theresia.) Maria Antonia Elisabeth, get. 13. Juni 1730. (Joh. Georg de Weichenberg. Patin: Caecilia Antonia Gräfin.) Maria Theresia, get. 1. Mai 1735. (Johann Georg Weichenberger, Raith-Officier. Patin: Frau Antonia Gräfin, Wittib, geweste Thurn Meisterin bey St: Stephan.) Joseph Antoni, get. 25. Juni 1737. (Ihro gestreng Hr. Joh. Georg v. Weichenberg, Kay. Hofkammer Buchhalterey Registrator und Expeditor. Pate: Ihro gestreng Hr. Johann Antoni Mordschläger, ux. Fr. Maria Elisabeth.) Franz Anton, get. 19. April 1739. (Joh. Georg v. Weichenberg. Kay. Buchhalterey Registrator et Expeditor. Pate: Hr. Urban Anton von Franzen, Kay. Met. Auf Schlags Ober Einnehmer, viduus.)

an der Wassersucht. Die Beschau erfolgte am 2. Jänner 1740[11]). In seinem letzten Willen enterbte er seine Frau und verbot ausdrücklich ihre Teilnahme an der Familientrauer.

Zum Gerhab der minderjährigen, ursprünglich mit vier bezifferten Kinder, während bei der Antretung fünf Pupillen vorgefunden wurden, darunter auch eins aus erster Ehe, namens Eleonora, bei 15 Jahre alt, wurde mit Dekret vom 8. Jänner 1740 Fr. Anton von Eberstein bestellt, der die Erbserklärung beim Obersthofmarschallamt (praes. 5. Februar 1740) „der wenigen Verlassenschaft halber nicht anderst als cum beneficio legis et inventarii" abgab. Nach dem unter Mitwirkung der majorennen Kinder, Jungfer Charlotte und Johann, aufgenommenen Nachlaßinventar vom 8. Februar 1740 betrug die kaiserliche Besoldung jährlich 700 fl. Das ausständig gewesene Quartal vom 1. Oktober bis Ende Dezember 1739 wurde vom Gerhab beim kaiserlichen Universal-Bancalitäts-Cammeralzahlamt behoben. Ferner erhielten Kinder und Gerhab auf die „Begräbnus des Defuncti" 97 fl. „Nicht weniger ist das sogenannte Sterb-Quartal à 1. Jan. bis ult. Martii curr: anni 1740 annoch zu erheben, nach Abzug der Arrhae und allenfalls der Türken oder Vermögens Steuer fl. 152: 47 x."

An Schriften und Musikalien sind in Bausch und Bogen verzeichnet: ein geschriebenes Formularbuch und etlich Gebetbücher, dann vier Notenbücheln und Notenpapier, „so nicht geschätzt worden". Musikinstrumente werden nicht erwähnt.

Auffallend ist der reiche Nachlaß an Bildern; es finden sich 43 Stück unterschiedliche größere und kleinere gemalte Bilder, ein großer, grün gefirnister Kupferstich mit der Mutter Gottes in altem, vergoldetem Rahmen und zwei Theses in „ordinari Rahmen", sowie „Ein gemahlenes Bild mit unser lieben Frauen, in einer getriebenen Rahm von weißem Kupfer, so pr. 2 fl. geschäzet worden, allein der Weichenberger'schen Familie erblichen angehörig seyn solle".

Lt. Relation des Franz Hermann Geißenhoff, Amts-Cancellisten (Obersthofmarschallamt praes. 14. Juni 1740) wurde die Verlassenschaft im Lizitationswege verkauft und gemäß Abteilung vom 8. April 1741 das gesamte Nachlaßvermögen unter acht Erben: P. Jacob a SSa. Trinitate, Juliana, Charlotta, Johann, Eleonora, Antonia, Adalbert und Theresia verteilt.

Bibliographie.

Lauthen-Concert.

Von den Partien des Lauthen-Concerts stehen, wie die folgende Übersicht zeigt, drei in Moll, drei in Dur; jede dritte Partie (I, III, V) wird mit einer französischen Ouverture eingeleitet.

Partie: I (G-moll). Ouverture (¢, 3, ¢), Allemanda, Courante, Menuete, Sarabanda, Bouree, Guigue (¢), Menuete.

Partie: II (G-dur). Allemanda, Courante, Menuete, Bouree, Guigue.

Partie: III (A-moll). Ouverture (¢, 3, ¢), Allemanda, Courante, Menuete, Bouree, Guigue, Menuete.

Partie: IV (C-moll). Allemanda, Courante, Gavotta, Sarabanda, Menuete En Doubles, Guigue (¢), Bouree En Rondon (Rondeau).

Partie: V (B-dur). Ouverture (¢, 3, ¢). Entree, Courante, Menuete, Sarabanda, Paesana, Guigue.

Partie: VI (G-dur). Allemanda, Courante, Gavotta, Menuete, Sarabanda, Guigue, Menuete.

Als Intermezzi verwendet Weichenberger: Menuete, Bouree und Gavotta, einmal, in

[11]) Totenprot. der Stadt Wien. Das Totenbuch der Schotten v. 1. Marty 1739 — 31. Augusti 1744, fol. 107 b verrechnet das Leichenbegängnis „dem wohl Edl gestrengen Hrn. Joh. Georg Weichenberg, der R. K. und Königl. Cathl. May. Hof Buchhalterey Registrator und Expeditor im Stadtanwalt: Haus auf der hohen Brucken, alt 63 Jahr: 40 fl 38 x."

Partie V, wird eine Paesana gebracht. Besonders bevorzugt ist, wie bei Hinterleithner, die Menuete, die Mannigfaltigkeit und frischen Zug aufweist. Sie ist mit 9 Nummern vertreten, die Bouree mit 4, die Gavotte mit 2 Nummern.

Die Einschübe erfolgen in allen Fällen schon vor der Sarabanda; in Partie I und V ist es je eine Menuete, in Partie IV eine Gavotta und in Partie VI eine Gavotta und Menuete. In zwei Partien, II und III, erscheint die Sarabanda durch die Folge: Menuete und Bouree abgelöst.

Eine bibliographische Zusammenstellung bietet Eitner im Lexikon. Die von Breitkopf seinerzeit vertriebene und im Handschriften-Katalog ausgewiesene Partita à Liuto Solo ist heute nicht mehr nachweisbar. Die von Eitner weiters erwähnte andere Handschrift des Stiftes Raigern, die einige Piecen von Weichenberger enthalten soll, war, bei den zur Zeit nicht ganz geordneten Beständen dieser Bibliothek, nicht zugänglich. Die Kremsmünsterer Lautenhandschrift Serie L 77 (früher Mspt. No. IX, 1. Hälfte des 18. Jhrdts.) verzeichnet auf Bl. 84 b—88 a eine Partia de Weichenberger, No. 6 à 3. Liuto. Violin. Basso. (C-dur. Allemande. Courante. La petite Bouree. Menuet. Trio. La Grande Guigue.) Von diesem Concerte ist in der Handschrift nur die Lautenstimme erhalten geblieben, die losen Streichparte sind, wie bei so manch anderen Lautenconcerten, verstreut worden.
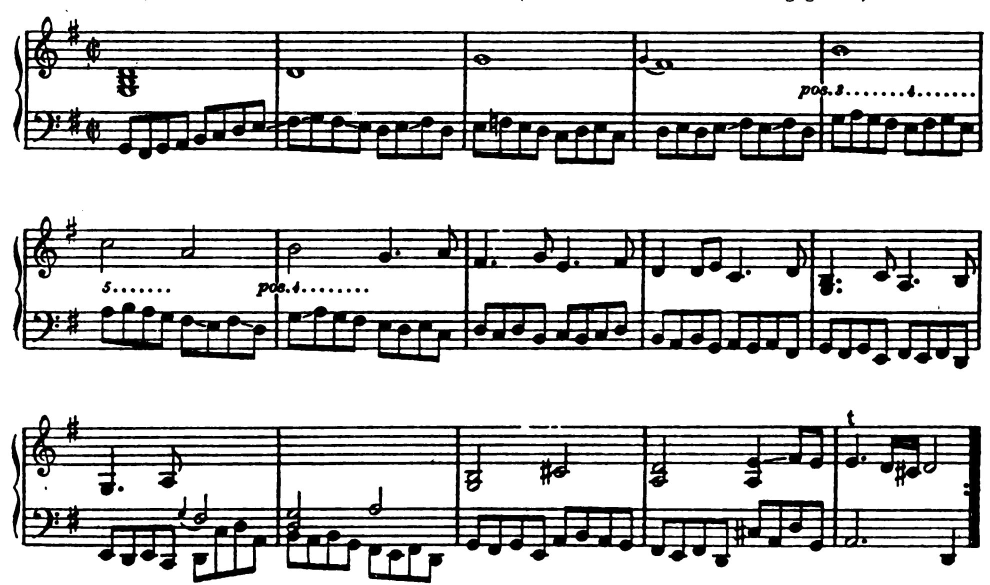
IV. Jacques de Saint Luc.

Bibliographie.

Fürst Lobkowitz'sches Familienarchiv in Raudnitz a. d. Elbe.
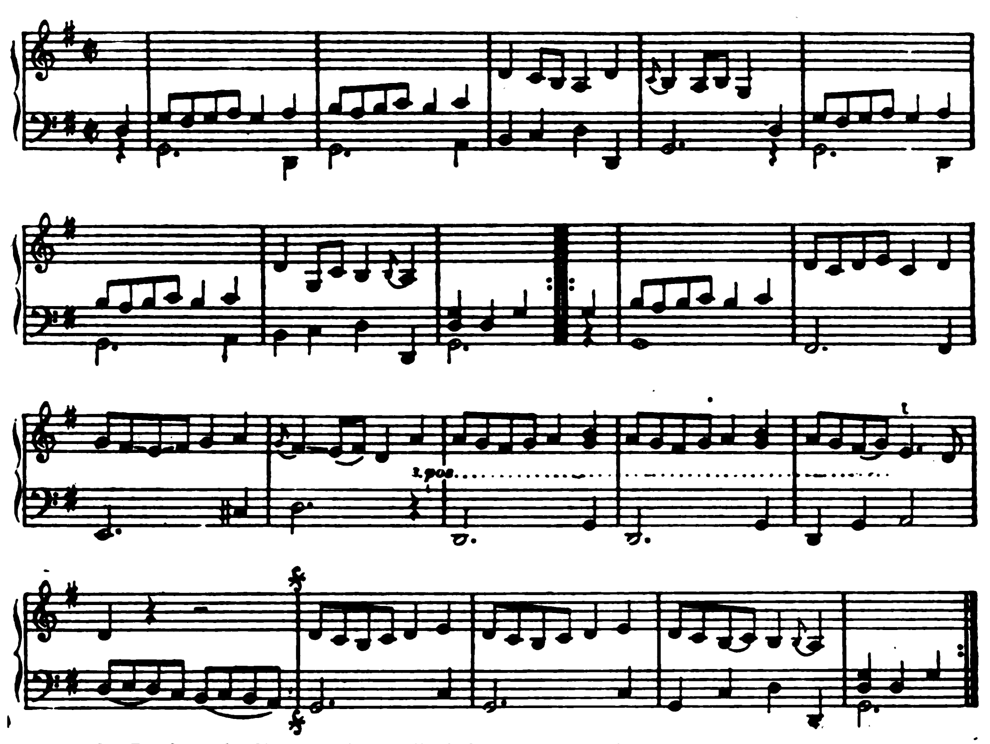
A. Stücke für Laute allein. Mspt. X. Lb 210.

(A-dur): 1. Prélude en Rondeau. 2. Allemande de St. Luc. 3. Courante. 4. Sarabande. 5. Gigue. 6. Gauotte. 7. Menuet. 8. Air en Rondeau de St. Luc. 9. Menuet du Tambour de Basque du Mesme. [Nr. 10—17 von Graf Tallard. (A-dur): 10. La Prise du Comte de Tallard. 11. Entré du Comte de Tallard a Nuremberg. 12. Gauotte. 13. Gauotte. 14. Gauotte. 15. Menuet. 16. Air en Echo. 17. Chaconne.] (Fis-moll): 18. Tombeau de Mr. François Ginter. Allemande de St. Luc. 19. Courante. 20. Sarabande. 21. Gigue. 22. Gauotte. 23. Menuet. (D-dur): 24. Allemande de St. Luc. 25. Courante. 26. Sarabande. 27. Gigue. 28. Bourée. 29. Menuet. 30. Autre Menuet. 31. Rondeau. 32. Chaconne. (D-dur): 33. Allemande. 34. Caprice de St. Luc. 35. Menuet. (G-dur): 36. Allemande de St. Luc. 37. Courante. 38. Sarabande. 39. Gigue. 40. Gauotte. 41. Menuet. 42. Rigodon. 43. La dançe des Grenouilles. Gigue. 44. Caprice. (G-dur): 45. Le Départ de la Flotte. Allemande de St. Luc. 46. Courante. 47. Sarabande. 48. Gigue. 49. Autre Gigue. 50. Autre Gigue. (G-dur): 51. Le Combat Naval (Allemande) du Mesme. Als Beispiel für die Art der musikalischen Darstellung folgt hier der erste Teil der Seeschlacht. (Accord: F = Fis. Nicht angegeben.)



52. Bourée. 53. Menuet. 54. Gigue. 55. Menuet. (G-moll): 56. L'Apollon. Ouuerture de St. Luc. 57. Allemande. 58. Courante. 59. Sarabande. 60. Gigue. 61. La Venus. Air du Mesme. 62. Rigodon. 63. Second Rigodon. 64. Menuet. 65. Autre Menuet en Rondeau. (G-moll): 66. La Prise de Barcelon-

ne.[1]) Allemande de St. Luc. 67. Courante. 68. Ritournelle. 69. Sarabande. 70. Air pour les Fluttes. 71. Gigue. 72. Gauotte. 73. Menuet. 74. Menuet. 75. Chaconne en Rondeau. (G-moll): 76. Allemande de St. Luc. La d'Armagnac. 77. Courante. 78. Sarabande. 79. Gigue. 80. Gauotte. 81. Pauane en Rondeau. (B-dur): 82. Le Comte d'Armagnac Louis de Lorainne. Allemande de St. Luc. 83. Courante. 84. Sarabande. 85. Gigue. 86. Gauotte. 87. Menuet. (Es-dur): 88. Tocade de St. Luc. (G-dur): 89. Ouuerture de St. Luc. (B-dur): 90. Chaconne de St. Luc. (G-moll): 91. Ritournelle en Rondeau de St. Luc. (G-moll): 92. Menuet du Mesme. (G-dur): 93. La nopce de St. Luc. Bourée du Mesme. Dieses Hochzeitsstück zeichnet sich durch eine heiter-anmutige Melodik aus. (Vorgeschriebener Accord: F = Fis.) Die Komposition würde für eine Eheschließung St. Lucs während der Wiener Zeit zeugen.



94. Rondeau du Mesme (nicht vollständig, eine Anzahl Blätter ist herausgeschnitten).

Die Tabulatur hier wie im folgenden notiert den 4. Bund e regulär und stilisiert, also gemischt, den 2. Bund c im allgemeinen weniger als z. B. Hinterleithner. (Siehe Dkmbd. Photogr. 2, 4 u. S. IX.)
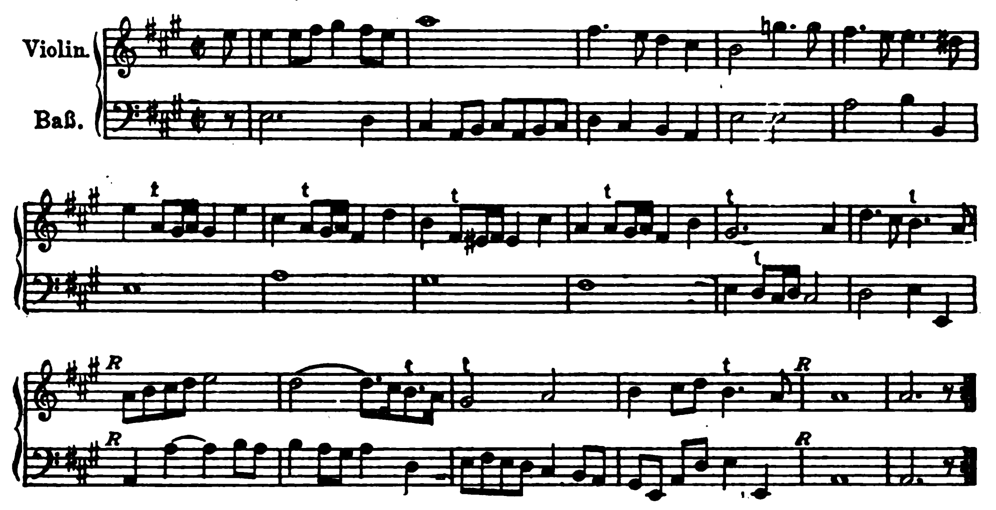
B. Lautenconcerte mit Violin und Baß. Mspt. II. K k 49.

(D-dur): 1. La Prise de Gaeta.[2]) Allemande de St. Luc. 2. Courante. 3. Sarabande. 4. Autre Sarabande. 5. Gigue à la Manière Angloise du Mesme. 6. Rigodon pour les Trompettes. 7. Menuet. 8. Passepied. 9. Caprice en Passacaille. (A-dur): 10. La Viennoise. Allemande de St. Luc. Diese

[1]) „Weil diese Stadt vor der Eroberung des Schlosses Montjui wahrscheinlich nicht fiel, so nahm der Prinz von Darmstadt diese Arbeit über sich, im 3. Angrif ward er (13. Sept.) aber erschossen. Eine Bombe sprengte bald darauf das Pulvermagazin, der Gouverneur mußte das Schloß übergeben . . . Peterborough forderte den neuen Vizekönig Velasco zur Übergabe der Stadt auf, die Stadt ergab sich an Karin durch Kapitulation (9. Okt. 1705). Der König zog im Triumph in dieselbe ein, und erwählte sie zu seiner Residenz. Ganz Katalonien, Roses ausgenommen, erkannte Karin für seinen Oberherrn." Herchenhahn „Geschichte Kaiser Josephs, des Ersten." Leipzig, 1789, VI. Buch, S. 640 ff.

[2]) Gaeta, Hauptstadt des Kreises G., Provinz Caserta, wurde im Spanischen Erbfolgestreite unter Daun (Wirich Philipp Lorenz, Graf von Thiano, 1669—1741, begraben in der Augustinerkirche zu Wien, wie sein Sohn, der Sieger von Kolin) am 30. September 1707 nach dreimonatiger Belagerung erstürmt. „Daun beschloß zu stürmen. Am letzten September gegen Mittag, als die spanischen Officiere an ihrer Tafel sassen, flog eine Bombe in die Höhe und plazte in

Wienerische Allemande hält im 2. Teile vom 6. Takte ab eine ansprechende melodische Wendung fest, die vielleicht an den damaligen Wiener Lokalton anklingt:



11. Courante. 12. Sarabande. 13. Gigue. 14. Mennet. (D-dur): 15. La Reduction de Naple.[3]) Allemande de St. Luc. 16. Courante. 17. Sarabande. 18. Gigue. 19. Bourée. 20. Bourée pour les Trompettes En Rondeau. 21. Menuet. (A-Dur): 22. La Veille du Noel. Allemande du Mesme. 23. Courante. 24. Sarabande. 25. Pastorelle. 26. Menuet. 27. Gavotte. 28. Marche des Greces. (E-dur): 29. La Naissance de Monsieur le Comte de Questenberg. Allemande. 30. Courante. 31. Sarabande. 32. Gigue. 33. Menuet. 34. Air. (A-dur): 35. Carillion d'Anvers, Allemande de St. Luc. 36. Courante. 37. Sarabande. 38. Gigue. 39. Gauotte. 40. Menuet. 41. Air. (D-dur): 42. Le Souleuement des Rebelles. Prélude du Mesme. (C-dur): 43. Le Retour du Roy de Romain. Allemande du Mesme.

---

der Luft, zum Zeichen des Angriffes. Die Grenadiere von den Regimentern Wetzel und Wallis eilten aus ihren Linien hervor, klimmten bergan, und verlagten im ersten Angriff die 14 Spanier, welche den Mauerbruch bewachten. Die unerwartete Gegenwart der Deutschen schuf Unordnung in der Stadt, iene drangen unaufhörlich ein; Wetzel, welcher wie ein gemeiner Soldat in der Breche stand und focht, benuzte die Hizze seiner Soldaten und grif die Verschanzungen hinter dem Mauerbruch an. Die Grenadiere hieben ein, was nicht entfloh, ward niedergesäbelt. Izt verbreiteten sich die Deutschen in der Stadt . . . Daun nahm seine Masregeln so gut, daß ihm die Feinde weder entrinnen, noch sich mit einander vereinigen konnten . . . Der Herzog von Bisaccia ward mit dem Prinzen Celamare gefangen, Ascalona zog sich mit großem Verlust in das Kastell zurück, wo er nach fruchtlosen Verhandlungen mit dem Reste der Besazzung gefangen wurde.

Bei diesem Sturm verloren nur funfzig Deutsche ihr Leben, die Belagerung kostete ihnen 360 Köpfe. Die Besazzung kam bis auf 800 Mann gänzlich um . . . Mit dem Falle dieser Festung, in welcher am Tage nach dem Sturm zum erstenmal der Geburtstag Karls (1. Octob.) gefeiert ward, kam dieser in den ruhigen Besiz des Königreiches Neapel." Herchenhahn, a. a. O., VIII. Bd., S. 66 ff.

[3]) Die Unterwerfung Neapels wurde durch Daun 1707 vollendet. „Den 7. Jul brachen die Deutschen am frühen Morgen von Aversa nach Neapel auf, Martinitz gieng in Begleitung des Generals Pate und 600 Pferden voraus. Die Armee, bei welcher Johann Caraffa den Vortrab, Daun und Vaubonne den Mittelpunkt, Wetzel den Nachtrab führte, marschierte langsam nach. Der Adel und das Volk, unter welchen Ständen sonst so wenig Eintracht herrscht, eilten in Gemeinschaft den Überwindern entgegen, sie trugen die Bilder des Kaisers, des Königs Karls und Fahnen mit dem röm. Adler vor sich her. Das Land war von Menschen entblößt, alle Bewohner der Terra di Lavoro versammelten sich auf den beiden Seiten der grossen Strasse. Sie machten eine Allee, durch welche die Deutschen einherzogen . . . Ihr Marsch von Aversa nach Neapel war ein wahrer Triumph . . . Ehe die Armee in die Stadt trat, so verfügte sich Martinitz, als Unterkönig, in die Mitte der ersten, zur rechten Hand des Daun. Das Jauchzen des Volkes bekam einen Zuwachs . . . Die Weiber banden den Soldaten Blumenkronen, sie boten ihren Gästen Früchte dar, sie brachten ihnen grosse Krüge mit Wein angefüllt. Kein Deutscher verachtete diese Galanterie der neapolitanischen Schönen. Sie tranken weidlich auf die Gesundheit ihrer biedermännischen Wirthinnen, und strichen sich die Bärte . . Drei Tage dauerte die ungestüme Freude des Volkes, in der Nacht wurden die Häuser mit Lampen erleuchtet." Herchenhahn, a. a. O., VIII. Buch, S. 54.

(E-moll): 44. Sarabande. (C-dur): 45. Le Cocq. Gigue de St. Luc. (D-moll): 46. Courante. 47. Caprice. (B-dur): 48. Caprice. (F-dur): 49. Caprice. (C-dur): 50. Fantaisie (Caprice). (G-moll): 51. Allemande du Mesme. 52. Courante. 53. Sarabande. 54. Gigue. 55. Gauotte. 56. Menuet. (G-moll): 57. Allemande du Mesme. 58. Courante. 59. Sarabande. 60. Gigue. 61. Gauotte. 62. Menuet. 63. (C-moll): La Reyne de Prusse. Sarabande. 64. (G-moll): Forlana. 65. Menuet. (A-moll): 66. Prelude. (D-dur): 67. Le Carillion de Mastricht. Allemande du Mesme. 68. Allemande du Mesme. 69. Gigue. 70. Entrée du Mesme. 71. Bourée En Rondeau. (G-moll): 72. Prelude du Mesme. 73. Entrée. 74. Ouverture. 75. Sarabande. 76. Gigue. (D-dur): 77. La dance de Mitron de Gonesse. Bransle du Mesme. (A-dur): 78. Fantaisie du Mesme. (F-dur): 79. Gaillarde du Mesme. 80. La Croquemouche. Menuet du Mesme. (B-dur): 81. Menuet du Mesme. (H-moll): 82. L'Arioste Moderne. Allemande du Mesme. 83. Gigue. 84. La Armide. Sarabande du Mesme. 85. Gauotte. (D-moll): 86. La seulle. Allemande du Mesme. (A-dur): 87. Caprice du Mesme. en Echo. (F-dur): 88. Bourée du Mesme. (C-dur): 89. Courante. (D-dur): 90. Allemande de St. Luc. 91. Sarabande. 92. Gauotte. 93. Menuet. 94. Sarabande à la Maniere Espagnolle. 95. Double. (D-dur): 96. La Proclamation[4]) du Roy d'Espagne Charles 3me. Allemande du Mesme. 97. Courante. 98. Autre Courante. 99. Gigue en Rondeau. 99a. Bransle de Village. 100. Bourée en Rondeau. 101. Air. 102. Menuet en Rondeau. 103. Gigue. 104. Passacaille en Rondeau. (C-dur): 105. Fantaisie du Mesme. 106. L'amazonne. Allemande du Mesme. 107. Courante. 108. Sarabande. 109. Gigue. 110. Rondeau. 111. Gauotte. 112. Bourée. 113. Passepied. (G-dur): 114. La Royalle. Allemande du Mesme. 115. Courante. 116. Sarabande. 117. Gigue. 118. Gauotte. 119. Passepied en Rondeau. (C-dur): 120. La feste du Nom de Son Altessè Monseigneur le Prince Lokowis. Marche du Mesme.

C. Lautenconcerte, wie vor. Mspt. II. K k 54.

(D-dur): 1. La prise de Lille.[5]) Marche de St. Luc. 2. Allemande. 3. Courante. 4. Sarabande. 5. Gigue. 6. Autre Gigue. 7. Rigodon. 8. Gauotte. 9. Bourée. 10. Menuet. 11. Le Tambour et Fifre. Air du Mesme. 12. Menuet. 13. Caprice. (A-moll): 14. Simphonie du Mesme. Lentement. 15. L'agreable. Allemande. 16. Courante. 17. Sarabande 18. Gigue. 19. Gauotte. (G-dur): 20. L'arivée du Prince Eugène. Allemande du Mesme. 21. Air. 22. Chaconne. 23. Gigue. 24. Ballet. 25. Gillotin dancent au Bal. Bransle. (A-dur): 26. Le Tardif. Allemande du Mesme. 27. Courante. 28. Sarabande. 29. Gigue. 30. Gauotte. 31. Menuet. (C-dur): 32. La Belle au Bois dormant. Allemande du Mesme. 33. Courante. 34. Sarabande. 35. Gigue. 36. Gauotte. 37. Menuet. (C-moll): 38. Le Prince de L. K. W.[6]) Allemande du Mesme. 39. Courante. 40. Sarabande. 41. Gigue. 42. Les Traveaux d' Ulisse. Air. 43. Ballet. 44. Menuet. (G-moll): 45. La Princesse Bienfaisante. Allemande du Mesme. 46. Courante. 47. Air. 48. Gigue. 49. La Prudente. Air. 50. Bourée. 51. La Dame Gihognne (Gighonne). Air. (F-dur): 52. La Retirade. Fantaisie du Mesme

D. K. k. Hofbibliothek Wien. Handschrift Suppl. Mus. No. 1820. Zwei lose Notenblätter in Querformat. Basse Continue und Violin, letztere auf dem Part nicht als solche bezeichnet. Eine Partie in D-moll. Allemande De St. Luc. Courante. Sarabande. Gigue. Gauotte. Menuet. Zweifellos ein Lautenconcert, wovon die Lautenstimme abhanden gekommen ist. Die Schrift zeigt die gleiche Hand wie die Fürst Lobkowitz'schen Lautenconcerte.[7])

---

[4]) Hormayr, „Wien, seine Geschicke u. seine Denkwürdigk.". Wien, 1823. I. Jhrg., 4. Bd., S. 239: „Bereits im Frühjahr 1701 ergingen zu Wien Patente wegen Behauptung der Nachfolgerechte auf Spanien; aber erst im Herbst 1703 konnte der nunmehrige Hofkriegspräsident, Prinz Eugen von Savoyen, es dahin bringen, daß endlich geschah, was vor fünf Jahren von den glücklichsten Folgen gewesen seyn würde, daß Leopold und der römische König Joseph (12. September 1703) auf alle ihre Rechte auf die spanische Erbschaft zu Gunsten des Erzherzogs Carl in feyerlicher Versammlung des geheimen Raths und des Hofes verzichteten und ihn als König von Spanien proclamirten."

[5]) Die Festung gehörte seit 1667 Ludwig XIV., der sie durch Vauban befestigen ließ. Die Citadelle wurde für ein Meisterwerk seiner Befestigungskunst betrachtet. „Ryssel oder Lille. Hauptstadt im französischen Flandern. Sie ist groß und schön, und erhielt daher auch den glänzenden Beinamen, das flandrische Paris." Die Belagerung begann am 12. August 1708, die Belagerungsarmee, 33.000 Mann, bestand aus kais. Truppen, Preußen, Dänen, Holländern, Pfälzern, Hessen und Würtenbergern. Die Verteidigung führte Marschall von Bouflers. Stadt und Festung wurden erst nach wechselvollen hartnäckigen Kämpfen von Prinz Eugen zu Fall gebracht. „Um 4 Uhr Nachmittags (22. Oct.) wurde die weiße Fahne auf den Bollwerken aufgesteckt. Nun verstummten die Batterien, und die ganze Armee hörte den Ergebungsmarsch schlagen . . . Bouflers schickte einen Officier ins Lager zu Eugen und ließ ihm die Stadt antragen, jedoch mit Ausnahme der Citadelle. Der Feldherr nahm das Anerbieten an, mit dem Zusazze, einem so berühmten Vertheidiger dürfe man nichts abschlagen." Die Citadelle wurde weiter belagert und von Bouflers erst am 8. Dezbr. unter ehrenvollen Bedingungen übergeben. Vgl. Herchenhahn, a. a. O., IX. Buch, S. 447 ff. u. S. 478.

[6]) Die Partie No. 38—44 ist dem Fürsten, die folgende Partie No. 45—51 der Fürstin Lobkowitz gewidmet. „Les Travaux d'Ulisse", eine Anspielung auf das Amt eines Obersthofmeisters der Kaiserin Wilhelmine Amalia. „La Princesse bienfaisante" und „La Prudente", Kompli-

In die Reihe der Wiener Lautenisten dieser Zeit gehören ferner: Gabriel Matthias Frischauff, Graf Questenberg und Andreas von Bohr.

Gabriel Matthias Frischauff.

Sein Wirken in Wien fällt vor 1695, da er hier bereits in diesem Jahre heiratete. Im Trauungsprotokoll von St. Stephan (Bd. 32, Bl. 483) heißt es: „1695 Augustus. Der Edle Herr Gabriel Mathias Früschauff, ein Musicus, zu Wels[1]) in Oesterreich gebürtig, mit der Ehr undt Tugendsamen Catharina Donhefferin, weyl: Jacob Donheffer gew. Wirths auf der Laimbgrueben nachgelaßenen Wittib. Testes: Jacob Krieglacher. Tobias Gottlieb Scheiblauer. Andre Bachmann. Michel Götz. Copulabitur in Penzing." Dieser Ehe entsprossen 1698 zwei Zwillingstöchter, die am 30. Juni bei St. Stephan sub conditione auf die Namen Anna Theresia und Maria Catharina getauft wurden. Taufpaten des ersten Kindes waren: Illma D. Maria Theresia Weigarthin Baronissa ab Hoffmann nata Sckluinonin. Illmus D. Franciscus Maritus L. B. de Hoffmann. Für das zweite Zwillingskind: Illma D. Maria Catharina Baronissa de Osterau nata de Salbrun et Thun. Illmus D. Joannes Carolus Maritus. (Taufprotokoll, Bd. 47, S. 156.) Die Zwillinge dürften frühzeitig gestorben sein. Auch die Ehefrau Catharina verstarb bereits 1706. (* am 19. November an der Windwassersucht.) Frischauff ist im Totenprotokoll als Musicus, im Goldschmidischen Haus am alten Haarmarkt, ausgewiesen. Im darauffolgenden Jahre ging er eine neue Ehe ein. St. Stephan, Trauungsbuch (Bd. 37, Bl. 128): „September 1707. Der Edle und Kunstreiche H. Gabriel Matthias Frischauff, ein Musicus, Wittiber, mit der Edlen und Tugendreichen Jungfrau Maria Rosina Breümairin, des Herrn Joseph Breümair, Gegenschreibers zu Waidhofen an der Ipps, und Fr. Maria Magdalena, seiner gewesten Ehewirthin seel., Ehlich erzeugten J. Tochter. Testes: Hr. Johann Franz von Peyerau, böhm. Hoff Canzley Protocolist. Hr. Michael Göz, bgl. Beckenmeister. Hr. Christoph Breümair, Mölck, Cammerdiener. Hr. Jacob Holzman, bgl. Eyßler. Copulatus est 12."

Am 9. November 1709 wurde ihnen zu St. Stephan ein Söhnlein, Adamus Ignatius, getauft. Taufpaten: D. Adamus Ernesti, Expeditor in Cancellaria Bohemica. D. Polixena Salomena uxor, nata Pestain. Frischauff erscheint seinem Berufe nach als „musicus in domo professor" eingetragen. (Taufprotokoll, Bd. 54, S. 103.)

Seine Laufbahn beschloß Frischauff als „der röm. kais. Majestät Hofbuchhalterei Beambter", wie er sich in seinem Testamente vom 13. Dezember 1722 unterschreibt[2]). Im Wiener Staats- und Stands-Kalender auf das Jahr 1719 ist er (S. 50) unter den Accessisten der „Römisch-Kaiserlichen und Catholischen Majestät Hof-Buchhalterey" als dritter angeführt. („Logirt in der Kartnerstraßen / im Volantischen Hauß.") In der „Eintheilung des Kaiserl. Hof-Buchhalterey Personalis bei der Hof-Finanzierung" ist er als Accessist der Expedition der Böheimischen Länder zugewiesen. (S. 64–65.) Im Kalender von 1726 (S. 52) ist er zum letztenmale unter den „Accessisten bey der Hof-Finanzierung" angeführt. („Logirt in der Himmelpfort-Gassen / im Bad.").

---

mente für die Fürstin. „La Dame Gighonne." Bei A. Gazier „Nouveau dictionnaire classique illustré", Paris, 1888: Gigogne (Mère), personnage du théâtre des marionettes, représenté avec une multitude d'enfants." Somit eine Anspielung auf den Kindersegen des Fürsten Ferdinand August (1655—1715), der aus vier Ehen 13 Kinder besaß. (Zur Zeit St. Lucs 3. Gemahlin: Maria Philippine Gräfin Althann † 1706, 4. Gemahlin: Johanna Elisabeth Fürstin Schwarzenberg † 1739. In Betracht dürfte hier die erstere kommen. (Vgl. Wurzbach, a. a. O., 15. Teil.)

[7]) Einen Beitrag von St. Luc enthält auch Tapperts „Sang und Klang", S. 114—115 „Jupiter tenant son foudre". Eine Air für Laute allein.

[1]) Der Taufakt war in der Zeit von 1660 bis 1675 beim Stadtpfarramt zu Wels in Ober-Oesterr. nicht feststellbar. Nach einer Mitteilung des hochw. Herrn Stadtpfarrers Josef Baumgartner ist aber noch heute eine Familie Frischauf in der Vorstadt ansässig.

[2]) Archiv des k. k. Landesgerichtes Wien, Obersthofmarschallamts-Test. No. 2717, publ. 25. October 1726.

Frischauff starb, wie aus den Verlassenschaftsakten zu entnehmen ist, im Monat Oktober 1726 außerhalb von Wien, auf seinem Anwesen. In der Sperrs-Relation des Amts-Trabanten Paul Anton Bernhard de praes. 20. Novembris 1726 heißt es:

„Hochgebohrner Reichs-Graff (etc.) Demnach im Monath 8bris diß Jahrs Hr. Gabriel Frischauf gewester accessist auf der Hoff-Cammer nebst hinterlassung einer witib Mariae Rosinae und eines Sohnes Ignatij seines alters 16. Jahr, wie auch einer letztwilligen Disposition, auf seinem Hoff etlich Meillen von hier das Zeitliche mit dem ewigen verwechßelt, alß habe mich, weillen das Testament ohnedem schon bey Hochlöbl. ghrts handen befindlich, in dessen wohnung verfueget, und die behörige Todtfalls Spörr an einen Kasten angethan, welches ich hiemit gehorst erindern mich aber unterthänig empfehlen sollen."

Eine nähere Angabe über den Ort und Hof ist in den Akten nicht enthalten. Der einzige Sohn Adam Ignatius erhielt zur väterlichen Erbsportion 500 fl. Mit der Annahme der „wenigen Verlassenschaft" erklärte sich die Ehefrau als Universalerbin sine beneficio legis et inventarii einverstanden. (Eingabe an das Obersthofmarschallamt vom 26. November 1726.)

Adam Ignaz starb 1734 in noch jungen Jahren als J. U. Practicus. (* den 5. Februar im Kuepschen Haus in der Himmelportgassen an der Hectica. Das Alter ist im Totenprotokoll irrig mit 22 Jahren angegeben; er war bereits 24 Jahre alt.)

„Die Wohl Edle Frau Rosina Frischaufin, Kay. Rait-Officiers Wittib", wie das Totenprotokoll verzeichnet, starb 1751, 77 Jahre alt. (* 20. Februar bei der Hungarischen Cron in der Himmelportgassen an innerlichem Brand.) [3])

Von Kompositionen Frischauffs enthält das Lautenbuch des Grafen Verdenberg in Raigern auf S. 58 eine mit G. M. Frischauff bezeichnete Gigue [4]).

Johann Adam Graf Questenberg.

Lebensgeschichtliche Angaben finden sich in Wurzbachs „Biograph. Lexikon des Kaiserthums Oesterreich", 24. Teil. Hier heißt es, daß er ein besonders großer Kenner und Freund der schönen Künste war, insbesondere die Musik liebte, in der er selbst trefflich ausgebildet war und wesentlich zur Förderung dieser Kunst in Mähren gewirkt habe. Er habe auch das neue Schloß Jaromirzitsch erbaut und daselbst eine Bibliothek und eine wertvolle Gemäldesammlung aufgestellt. Wurzbach verzeichnet zwei Portraits des Grafen: einen Stich von E. Heckenauer, in 4°, Halbfigur, jugendlich, die Laute spielend und einen von J. Schmuzer, in Folio, Kniestück.

In teilweiser Ergänzung und Berichtigung wird bemerkt: Johann Adam Graf Questenberg (Questemberg), Herr der Stadt und Herrschaft Petschau, Gabhorn (Gabern), Pirthen, Politz, Mies, Freiherr auf Jaromeritz, Pauschitz, Jakobau, Rappolten

[3]) In ihrem Testamente vom 20. Novbr. 1750 (praes. und publ. 19. Febr. 1751) bedachte sie ihren Bruder Ferdinand Preymayr zu Steyer in Oberösterreich und ihre Schwester Susanna Greißenöckerin zu Höllstein (Hollnstein) in Unterösterreich mit je 200 fl., die jedoch mit Codicill vom 13. Jänner 1751 „weillen bey meiner langwürigen Krankheit täglich mehrers aufgehet" auf 150 fl. herabgesetzt wurden. Der Vetter Kroppenberger, eines hochlöbl. n. ö. Landschafts-Raith-Collegij Officier, erhielt als Testamentsexekutor ein silbernes Kaffekandl samt „darzugehörigen deto Täzen." Frau von Royß im Dorotheerhof, die ihr während der Krankheit viel Gutes getan, die drei großen Spiegel nebst einem vergoldeten silbernen Kändl, dero Frl. Tochter Liserl zum Gedächtnis ein Ringel, mit einem Diamant und Rubinen besetzt. Universalerbin war ihrer rechten Schwester Tochter Barbara, dermalen in Breslau mit Hrn. Joseph von Romberg, Secretario bei dem bischöfl. Hofrichteramt auf dem Sand allda verehelicht, wegen der ihr in ihrem ledigen Stand durch 12 Jahre treu geleisteten Dienste. Im Falle sie Todes verfahren wäre, solle die Erbschaft ihrer einzigen Tochter zufallen.

[4]) Casimirus Wenceslaus Comes à Verdenberg et Namiescht, anno 1713. Die Handschrift wurde von Guido Adler für die Kaiserwerke benützt. Siehe Bd. II., S. 272, No. 126: Aria von Kaiser Joseph I. für Laute. Hier auch die Photographie der Tabulatur und die bibliogr. Beschreibung. Das Lautenbuch stand, als zur Zeit außer Evidenz geraten, leider nicht zur Verfügung. Die vorliegenden Daten sind den bibliographischen Aufnahmen der österr. Denkmäler entnommen.



und Siegerkirchen (Sichhartskirchen)[1]), wurde am 24. Februar 1678 bei St. Stephan in Wien auf die Namen: Joannes Adamus Carolus Josephus Philippus Gerhardus getauft. Als Eltern sind im Taufprotokoll (Bd. 34, Bl. 52 b) ausgewiesen: „Ihr hochgräfl. Gnaden Herr Johann Antonius Graf von Questenberg und dessen Gemahlin, Ihr Gn. Frau Maria Catharina nata à Stadl." Paten waren nach einer damals in Adelskreisen häufig beobachteten frommen Gepflogenheit drei Bettelleut, „Patrini mendici ob devotionem assumpti." [2]).

Im St. Stephaner Taufprotokolle wird der Vater Johann Anton, ein Sohn des Gerhard Freiherr von Questenberg, der als wirklicher Hofkriegsrat, Hofkriegs-Vizepräsident und Hofkriegsrats-Direktor durch seine verschiedenen Missionen im 30jährigen Kriege und durch die Verbindung mit Wallenstein eine historisch bekannte Persönlichkeit darstellt († 1646), irrig als Graf bezeichnet. Erst Johann Adam erhielt von Kaiser Leopold I. mit Diplom, ddo. Wien 28. Jänner 1696 den Grafenstand für das Reich und die Erbländer mit dem Ehrenworte Hoch und Wohlgeboren über Memorial seines Curators, des Grafen Leopold Joseph von Lamberg, in Anbetracht der Dienste, die sowohl sein Großvater Gerhard wie sein 1686 verstorbener Vater „Johann Anton Freiherr von Questemberg, gewester Cammerer, Rath und Regent der N. Oe. Landen, auch Hof Lehen und Cammer-Rechts Beisitzer im Königreich Böhmen bis zu fruehezeithigem seinen Abtruckhen praestiret" [3]).

Graf Questenberg hatte als Reichshofrat seinen Wohnsitz in Wien, im Vaterhause in der Johannesgasse[4]). In Wien schloß er auch seine erste Ehe mit Maria

---

[1]) Hiervon liegen in Böhmen: (Polit. Bezirk Tepl, Gerichtsbezirk Petschau) die Stadt Petschau, die Gemeinden Gabhorn, Mies und Pirten. Eine Gemeinde Politz a. d. Elbe liegt im polit. und Gerichts-Bezirk Tetschen, (eine andere im polit. Bezirk Braunau, Gerichtsbez. Politz).

In Mähren: (Polit. und Gerichts-Bezirk Mährisch-Budwitz) die Stadt Jaromeritz, die Gemeinden Jakobau und Bauschitz.

In Niederösterreich: (Polit. und Gerichts-Bezirk Tulln) die Gemeinden Rappoltenkirchen und Sieghartskirchen. (Vgl. „Verzeichnis der Ortsgemeinden und Ortschaften Oesterreichs", Wien 1915, k. k. Statist. Zentralkommission.)

[2]) Auch Johann Adam hielt bei der Taufe seiner Kinder an diesem Brauche fest. (Taufprot. St. Stephan, z. B. Johann Joseph Adam Anton Ignaz Prosper, geb. 25. Juni 1708, Eugen Ignaz Anton Joseph Leopold, geb. 18. Nov. 1709, Karl Adam Maximilian Hannibal Anton Eusebius, geb. 29. Jänner 1711, Maria Carolina Catharina Antonia Josepha Francisca de Paula, geb. 4. Nov. 1712, Maria Anna Antonia Walburg Genofeva Gervasia, geb. 19. Juni 1715 u. s. w.)

[3]) „Damit nun dessen Einzig noch Minderjährig hinterlaßener Sohn Johann Adam Freyherr von Questemberg," heißt es im Diplom (k. k. Adelsarchiv Wien, Reichsakten N. B. 10.217), „zu denen beraiths sich wohl anlassent Vnß vor andern gerühmbten vnd anzaigenten Adlichen guthen Qualiteten, Exercitiis, Sitten, Tugenten vnd Studiis noch Mehrerß angefrischet werde vnd dardurch nach dem Rühmlichen Exempl seiner Vor Eltern in Khünfftiger Zeit Vnß, dem hay: Röm: Reich Vnßerem Löbl. Ertzhauß Oesterreich Erb-Königreichen vnd Landen mit aller Vnderthänigkeit Treu vnnd Deuotion Lebenßlang verbleibe" usw.

Eine vor Johann Adam geborene Tochter des Johann Anton Freih. von Questenberg, Maria Columba Josepha, ist im Totenprotokoll der Stadt Wien von 1672 verzeichnet. (Beschaut am 9. Juni an der Fraiß in seinem Haus in der Johannesgasse, 28 Wochen alt.) Eine andere Tochter, Maria Charlotte, starb 1682, 17 Jahre alt. (Beschaut in seinem Haus in der Johannesgasse, an der Wassersucht, 1. Juni. Questenberg ist hier im Totenprotokoll als „Graf, röm. kais. Majestät Rath und Cammerer, Regent der N. Oe. Landten" bezeichnet.)

[4]) Im Wiener Staats- und Stands-Kalender v. 1726, S. 117 heißt es z. B. „Kaiserl. Reichs-Hof-Rath / ist in der Kaiserl. Burg. Grafen- und Herrn-Stand Hr. Johann Adam / Graf von Questenberg / wohnt in der Johannes-Gassen / in seinem Hauß." Ebenso im Kalender für 1719. Im Kalender von 1736 erscheint er nicht mehr. Das Haus trägt heute die Orientierungs-Nummer 5, Gebäude der ehem. k. k. Hofkammer (gegenwärtig k. u. k. Gemeinsames Finanzministerium). Im Häuserverzeichnis von 1729 (de Ponty) und v. 1786 erscheint als Eigentümer des Hauses Dominik Graf von Kaunitz, (Behsel, S. 29, neue Haus-Nr. 971, alte Nr. 1029/30, ältere Nr. 997/8.) Das Haus des Prinzen Eugen von Savoyen, Himmelpfortgasse 8 (heute k. k. Finanzministerium), und das Questenberg'sche Haus grenzen hofseitig aneinander.



Antonia Reichs-Erbtruchseß Gräfin von Friedberg und Waldburg. Die Vermählung fand am 8. März 1707 in der Kirche zu Mariahilf statt[5]).

Graf und Gräfin Questenberg scheinen sich am Hofleben rege beteiligt zu haben. Im Jahre 1708 wurde die Gräfin Kreuzordensfrau. (Wr. Diarium No. 496 „Verzeichnis deren von Ihro Majestät, der verwittib. Kaiserin etc. den 3. May 1708 neu aufgenommenen Creutz-Ordens-Frauen".) Bei der Beschreibung der kaiserlichen Schlittenfahrt am 9. Jänner 1709 (Wr. Diarium No. 568) wird auch Questenberg unter der Zahl der kaiserlichen Kammerherren angeführt. Der Ehe entstammte eine Reihe von Söhnen und Töchtern, die indes, wie ihre Mutter, noch vor dem Vater verstarben. Wurzbach erwähnt unter den Töchtern die Gräfin Maria Charlotte Antonia Josepha als ausgezeichnete Pianistin, die als solche von J. G. Auerbach nach dem Leben gemalt wurde. (Stich von Andreas und Joseph Schmuzer in Wien, mit dem Wappen, Kniestück.) Auch aus der zweiten Ehe mit Maria Antonia Gräfin von Kaunitz und Rietberg (1738) waren keine Leibeserben vorhanden. Erbe des beweglichen und unbeweglichen Questenberg'schen Vermögens wurde dem Testamente gemäß (ddo. Schloß Jaromeritz, 14. Mai 1750, siehe Anhang III) Moriz, der zweite Sohn seines Schwagers Wenzel Graf von Kaunitz und Rietberg, wirklicher Geheimer und Conferenzrat, beziehungsweise bei dessen Ableben, stets (dem Alter nach) der zweite Sohn des Kaunitz, mit der Verpflichtung, seinem Titel den Titel Questenberg hinzuzufügen. Graf Questenberg starb im Jahre 1752.

Wurzbach verzeichnet auf Grund der Musikhandbücher von Gerber, Dlabacz und d'Elvert (Histor. Literaturgesch. von Mähren und österr. Schlesien, 1850) noch einen Hermann Freiherrn von Questenberg, der in der ersten Hälfte des 18. Jhrdts. lebte und wahrscheinlich ein Bruder der Gräfin Maria Charlotte war. „Er lebte", wird dort erzählt, „teils in Wien, teils auf seinen Gütern in Mähren, wo er namentlich viel für die Verbreitung der Musik tätig war. Auf seine Veranstaltung wurden mehrere große Oratorien in Brünn zur Aufführung gebracht. Er ist im J. 1728 als Lautenvirtuos in fast ganzer Figur, sein Lieblingsinstrument spielend, nach einem Gemälde von J. Kupezky von A. und J. Schmuzer in Folio in Kupfer gestochen. Das Blatt ist schon selten." Wie der Zusammenhang zeigt, war dieser Hermann natürlich niemand anderer als unser Johann Adam Graf Questenberg.

„Der annoch in Wienn lebende hochgebohrne Graff Questenberg", sagt Baron (a. a. O., S. 77), hat sich gleichfalls um dieses angenehme Instrument höchst verdient gemacht, und merckt man an seiner Composition einen ungemeinen Geist und Nachdruck." Ein Menuet von ihm (le Comte de Questenberg) enthält das Raigerner Lautenbuch des Grafen Casimir Wenzel von Verdenberg (S. 29).[6])

---

[5]) Der Eintrag im Trauungsbuch von St. Stephan (Bd. 36, S. 877) lautet: „1707. Martius. Der Hoch und Wohlgebohrne Herr, Herr Johann Adam, des Heil. Röm. Reichs Graff von Questenberg, Herr der Herrschafft und Statt Petschau, Gebhorn etc. Freyherr auff Jaromeriz, Pauschiz etc. der Röm. K. May. würcklicher Reichshoffrath, allhier gebohrn, mit der Hoch- und Wohlgebohrnen Freylen Maria Antonia Ferdinanda Rosa, Reichs Erbtrucksassin, Freyln Gräfin Von Friedberg und Drauburg (sic) des Hoch und Wohlgebohrnen H. H. Maximilian Wunlwald Reichs Erbtrucksäss, Grafens von Friedberg und Drauburg, Herrns der Herschafft Schern in Schwaben und Fr. Fr. Maria Catharina geb. Gräfin von Hohenembs, Gallera und Vaduz seel. Gedechtnus, seiner Fr. Gemahlin Ehlich erzeugte Freylen Freylen Tochter.

Copulatus est 8. à Celsissimo ac Rmo. D. D. Episcopo Vienn. Francisco Ferdinando, S. R. J. Principe ad B(eatam) M(ariam) V(irginem) auxiliatricem manè hora 11. absque denuntiationibus." Trauzeugen waren: Wolfgang Graf v. Oetting, Geheimer Rat und Reichshofrats-Präsident. Johann Leopold Graf v. Trauthson, Geheimer Rat und K. Obrister Kämmerer. Wenzel Norbert Graf v. Kinsky, kgl. böheim. Obrister Kanzler. Johann Volkhard Graf v. Conzin, Geheimer K. Rat.

[6]) Ein Bild von der außerordentlichen Kunstliebe und den vielseitigen Beziehungen Q.s zur Musik gibt Dr. Vladimír Helfert in der mir kurz vor Veröffentlichung dieser Arbeit bekannt gewordenen Schrift: „Die musik. Barocke auf czechischen Schlössern." (Hudební barok na českých zámcích.) Prag 1916, Czech. Akad. d. Wiss. Im Anhang Bildnisse: S. 351, der Graf, die Laute spielend (nach dem bisher unbekannten Original Kupeckys auf Schloß Jaromeritz). S. 353, die erste Gemahlin Maria Antonia und S. 355, die Tochter Maria Charlotte Antonia Josepha (Schülerin Theophil Muffats) am Flügel. (Beides Stiche von Schmuzer nach Auerbach. Musikarchiv Kloster Strahov.) S. 357, Ansichten des Schlosses Jaromeritz. — Auf S. 363: Das Testament Q.s († 10. Mai 1752).



Andreas Bohr von Bohrenfels.

Der erstgeborene Sohn des kaiserlichen Guardarobers Georg Bohr (Pohr), aus dessen zweiter, am 25. Juni 1662 bei St. Stephan geschlossenen Ehe mit der „ehrentugendreichen Jungfrau Catharina Gerstnerin, weiland Herrn Hans Jacobi Gerstners, gewesenen bürgerlichen Schnürmachers allhie seeligen und Rosina seiner hinterlaßnen Hausfrauen eheleiblichen Tochter". (Trauungsprotokoll, Bd. 22, Bl. 215.) Nach dem Zeitpunkte der Eheschließung und nach der Altersangabe im Totenprotokoll der Stadt Wien würde die Geburt Andreas von Bohrs in den Anfangsmonaten von 1663 erfolgt sein. Die Mutter muß zur Zeit der Geburt des Sohnes außerhalb der Stadt geweilt haben, da sein Taufakt weder bei der k. k. Hof- und Burgpfarre noch bei den anderen in Betracht kommenden Pfarren der Stadt vorfindbar ist.

Vater Bohr scheint ein tüchtiger Mann gewesen zu sein, da er von Kaiser Ferdinand III. mit Diplom, ddo. Regensburg 21. Oktober 1653 samt seinen Nachkommen in den rittermäßigen Adelstand mit dem Ehrentitel „von Bohrenfels" erhoben wurde[1]). Er starb 1676 als kaiserlicher Guardaroba und Bürger der Stadt Wien in seinem Haus unter den Tuchläden (Tuchlauben), 64 Jahre alt († 10. Mai an hitzigem Gallfieber). Wie sein Testament zeigt[2]), war er in der Lage, seine Familie, die Witwe Katharina, eine Tochter aus der ersten Ehe mit Clara Kuschen, Susanna Lothin, und seine beiden am Leben befindlichen, noch unvogtbaren Kinder aus zweiter Ehe, Andreas und Anna Rosina[3]), wohl zu bedenken.

Andreas von Bohr war seit 1. Juli 1696 als Lautenist an der kaiserlichen Hofkapelle angestellt. Die Hofzahlamts-Raittung de Anno 1697: „Außgaben Auff dem Kay: Elemosynarium Hoff Caplän vnnd gesambte Music. Volgender Kay: Elemosynarius, Hoff Caplän vnnd gesambte Kay: Music empfangen Ihre besoldungen vermög Jedeß orths zuegelegter zweyer Quittungen von dem Ersten Jully biß Letzten December 1696: volgendergestalten alß", verrechnet auf fol. 185 in der Rubrik „Lauthenist" unter No. 538, „Herr Andreas Bohr auff mehr gemelte zwey letztere quarthall: 1696: — Ein Hundert Fünff vnnd Neünzig Gulden. Id est — fl. 195[4])."

---

[1]) „Alß ob Sy von Ihren vier Ahnen Vatter- Vnd Muetterlichen Geschlechts beederseits rechtsgeborne Lehens-Turniersgenoß vnd Rittermäßige Edelleuth wären, zum Lohn für die getreu gehorsam, willigst und unverdroßenen Dienste, welche er dem freundlich geliebtesten Sohn deß Römischen- auch zu Hungarn vnd Böheimb Königs Leopold alß deroselben Guardiroba auff vnderschiedtlichen, zumahl der naher Italien verichten raiß nunmehr in das Siebende Jahr bey Tag vnd Nacht, außeristen seinem Vermögen nach, trew gehorsambist erzeigt." Wappen und Kleinod: „Ein in zween gleiche Theil überzwerch also abgetheilter Schild, daß der andere roth oder rubinfarb; dadurch gehen der schräge nach zwey weiße oder silberfarbe breite Straßen, Obertheil aber schwarz ist, darinnen erscheinet für sich ein zum Lauf gestellter gelber oder goldfarber gekrönter Löw mit offenem Rachen, roth ausgeschlagener Zungen und über sich gewundenen doppelten Schwanz; in seiner linken Pranken ein blaue Kugel, in der rechten aber ein Schackhan (Czakann = Stock) zum Streich auf die Kugel führend; auf dem Schild ein freier offener adelicher Turniershelm, zur Linken mit roth und weißer, rechten Seiten aber schwarz und gelber Helmdecken und darob einer goldfarben königl. Kron gezieret, darauß erscheinen grad über sich vier oben abhangende Straußenfedern, daran die hintere erste roth, andere weiß, dritte gelb und vierte schwarz ist." (K. k. Adelsarchiv Wien, Reichsakten.)

[2]) Archiv des Wr. Landesger., Obersthofmarschallamts-Test., Nr. 9878, publ. 17. Juni 1676.

[3]) Getauft bei St. Stephan, 21. April 1666. (Namensschreibung „Pohr".) Sie war das dritte Kind, da am 15. März 1665 bei St. Stephan ein Söhnlein Georgius Theodorus getauft wurde. Der Vater heißt im Taufprotokolle „D. Georgius Bahr." Anna Rosina verehelichte sich am 19. März 1695 mit dem Leutnant unter dem fürstl. Salmischen Regiment Johann Franz von Mölzern (St. Stephan; im Trauungsbuch ist der Bräutigam irrig mit „Metzer" verzeichnet.) Sie starb in Wien auf der Landstraße 1710, 43 Jahre alt († 5. April an Lungl-Apostem, beim goldenen Engel.) Ihr Gatte war damals nach dem Totenprot. kgl. preuß. Obrist-Wachtmeister. Ihre drei Kinder wurden vom Oheim Andreas testamentarisch bedacht.

[4]) Köchel, Ludwig Ritt. v., „Die kais. Hof-Musikkapelle in Wien", 1869, S. 71, No. 793 (Boor) gibt 1697 als Anfangsjahr und 42 fl 30 x als Monatsbesoldung an. (Vgl. auch Eitner, Lexikon.) Der anfängliche Monatssold betrug nach obiger Verrechnung 32 fl 50 x.



Bohr starb 1728 als kaiserlicher Hof- und Kammermusikus und Bürger[5]) von Wien, 65 Jahre alt, in seinem Haus unter den Tuchlauben (* am 6. April an innerlichem Brand). Das Testament (ddo. 14. Jänner 1722, Codizille vom 25. Februar und 7. März 1728) kann hier derzeit nicht erörtert werden. Universalerbe war Adam (Johann) Joseph Algay, der Sohn seines Vetters Marcus Antonius Algay, J. U. Doctor und Gerichts-Advokat in Wien. Er und seine Hausfrau Maria Anna erfreuten sich eines reichen Kindersegens. Bohr selbst hatte einen seiner Söhne, Marcus Andreas Christophorus, am 19. Mai 1705 zu St. Stephan aus der Taufe[6]) gehoben. Einem bei den Verlassenschaftsakten zuliegenden Referate ist zu entnehmen, daß der junge Algay von Bohr mit der ausdrücklichen Bedingung zum Erben eingesetzt wurde, daß er bei seiner Majorennität oder sonstigen Vogtbarkeit das Prädikat „von Bohrenfels" annehmen und sich danach nennen lassen solle. Mit Eingabe vom 8. Februar 1732 bittet Johann Joseph Nicklas Allgay, J. U. Dr., um Einantwortung des Bohrschen Vermögens. Bezüglich der Erfüllung der letztwilligen Bedingung wird in dem erwähnten Referate beigefügt, daß der Erbe den Auftrag befolgt haben und der Adel anerkannt worden sein muß, da dessen Tochter Maria Josepha Algay von Bohrenstein als Erbin um das Haus den 19. Jänner 1743 vergewährt worden ist[7]).

Bohrs Nachlaßinventar zeigt uns das Bild eines Mannes in angenehmen Verhältnissen. Sein Haus in der Stadt unter den Tuchlauben[8]) war unbelastet und genoß laut Hofdekret für Lebzeiten des Besitzers die Quartierfreiheit. Die Hausfahrnisse bestanden aus 4 Zimmern mit Einrichtung. Im Stall fand sich Pferdegeschirr und eine alte Chaise, von den Pferden war eins noch bei Leben des Herrn von Bohr um 14 fl verkauft worden, das andere umgestanden. Der Lautenist scheint auch ein Freund des Weidwerks gewesen zu sein, denn außer Jagdbildern fand sich eine

---

[5]) Seit 23. Juni 1696. „Bohr Andreas, kais. Lautenist." Bürgerbuch 1686—1722, fol. 98 b, No. 13. Sein Vater Georg, „kais. Quatroba", war im September 1667 Bürger von Wien geworden und zahlte 2 Gulden 2 Schillinge 12 Pfennige Taxe. (Kammeramts-Rechnung 1667, E., fol. 28 b.)

[6]) Das Kind starb $^{6}/_{4}$ Jahre alt im Elternhause bei der weißen Rose in der Schulerstraße. (* am 26. Dezbr. 1706.)

[7]) Gemäß Akt IV D. 1 des k. k. Adelsarchivs erhielt Adam Joseph Algay über Eingabe des Dr. Joachim Georg Schwandtner als Bohrschen Testamentsexekutors von Kaiser Carl VI. mit Diplom, ddo. Wien 3. März 1732 den Ritterstand des heil. röm. Reichs mit dem Ehrentitel „Edler von Pohrenstein (Bohrenstein)." Aus den Ausführungen der Eingabe geht hervor, daß das Prädicat „Bohrenfels" bereits anderweitig verliehen worden war, weshalb eine Abänderung geboten erschien. Beigeschlossen ist der Extract des Punktes 12 des Bohrschen Testamentes mit der oben besprochenen Bedingung für seinen „lieben kleinen und der zeit noch unmündigen Vetter Adam Joseph Algay". Die Motivierung zur Adelsverleihung lautet: „Wan Wir dan gnädiglich angesehen, wahrgenohmen und betrachtet die adeliche gute Sitten, Tugend, Vernunft und Geschicklichkeit, wormit Uns der Adam Joseph Algay begabet zu seyn angerühmet worden, darzu die nützlich- und wohlanständige Dienste, welche sein Vatter Marx Algay in diesem pflichtschuldigst erwießen, daß derselbe biß in sein hohes Alter das Publicum mit seiner Rechtsgelehrtigkeit wohl und nuzlich bedienet, annebens bey Unserer alhiesigen uralten Universitet obgehabten Officio als Director rationum durch viele jahr lobwürdig vorgestanden, wiezumahlen, daß sein Vetter Anton Pohr Unß und Weyl. Unseren geehrtesten Vorfahren am Reich und Unseren Durchl. Ertzhauß langjährige gar angenehme Camer Dienste geleistet Er Adam Joseph Algay Selbsten aber wie zu andern rühmlichen Wissenschaften, Also Vorderist in denen Studiis sich dermassen wohl angewendet, daß Selber mit besonderen Lob zu Saltzburg den gradum Doctoratus in utroque jure überkommen, und benebens Uns und Unseren Durchlauchtigsten Ertzhauß in allen Vorfall- und Begebenheiten mit Treu, beständigster Devotion seine allergehorsambste Dienste zu leisten des allerunterthänigsten eyffers und anerbietens ist" usw. Johann Joseph Nicolaus Algey wurde bei St. Stephan am 5. Dezember 1709 getauft. Der Vater Anton Marx Algey ist als „J. U. D. und allhies. Universit. Colleg. Rationum Director" eingetragen.

[8]) In einem Verlassenschafts-Referate v. 1837 als „gegenwärtig No. 554, No. 594 alt," bezeichnet. Bei de Ponty, S. 362, Haus No. 569, Besitzerin: Josepha von Winkopf, Freyin. Im Häuserverzeichnis v. 1786, die gleiche Hausnummer, Besitzerin: Freyin v. Winkop. Bei Behsel, S. 16, Hausnummern: 554 neu, 594 alt, 569 älter. Besitzerin: Thers. Ed. v. Roux Erben. Heute Tuchlauben Orient. No. 22, ident mit No. 9 Wildpretmarkt. (Einl.-Z. 1333—I. Verzeichnis der Liegenschaften.)



stattliche Gewehr- und Pistolensammlung von 16 Nummern vor. Das Silbergeschmeid ist mit 31 Nummern vertreten. Einen gewissen Einblick in die literarische Geschmacksrichtung der damaligen Zeit bietet die Bücherei. Außer Nachschlagebüchern (Dictionarien), Reisebeschreibungen und franz. Romanen (darunter Oeuvres de Nicolas Boileau, Amours des Dames illustres de nostre Siècle, Oeuvres ou Tragédies de Racine) sind von deutschen Schriftstellern vertreten: Abraham à Sta. Claras wohlangefüllter Weinkeller, besonders aber Hofmann von Hofmannswaldau: der übersetzte getreue Schäfer, Poetische Geschichtreden, die entrüstete Maria Magdalena, Heldenbriefe, Galante Gedichte usw.

Eine eigene Beilage bildet das Verzeichnis „der Musicalischen Instrumenten", die von Stadlmann geschätzt wurden; es sind im ganzen 9 Nummern:

No. 1. Eine Lauten von Lauchsmahler in Futeral	f.	30
No. 2. Eine etwas grössere Lauten auch von Lauchsmahler pr	„	40
No. 3. 2 gleiche Helffenbeinerne Lauten von Marx Unterdorn in Venedig à 40 fl	„	80
No. 4. Eine kleine Lauten in Futeral pr.	„	6
No. 5. Eine Chitara in Futeral pr.	„	3
No. 6. do. Eine Chitara in Futeral	„	2
No. 7. do. Chitara ohne Futeral	„	4
No. 8. do. Eine gleiche mit Futeral	„	5
No. 9. Ein Mandelin in Futeral	„	1.30

Die gleichmäßige Vertretung von Laute und Gitarre im Nachlaß eines Berufs- und Hof-Lautenisten ist für die Geschichte der Gitarre nicht ohne Bedeutung. Sie zeigt, daß zu jener Zeit die Lautenisten diesem Schwesterinstrumente nicht bloß ihr Augenmerk zugewendet haben, sondern daß die Gitarre auch in den besseren Kreisen ihre Liebhaber gefunden hatte. (Vgl. Kremberg, Graf Logi, St. Luc.)

Mit Bohr schied der letzte Lautenist aus der kaiserlichen Hofkapelle. Der Wiener Staats- und Stands-Kalender auf das Jahr 1729 weist auf S. IX den Lautenistenposten mit „vacat" aus. Bohr scheint sich als Lautenist mehr praktisch als schöpferisch betätigt zu haben. „Der Herr von Bohr", sagt Baron, „ist Kayserlicher Hofflautenist, weil er aber mit seinen Sachen sehr rahr, so kennet man ihn weiter nicht, als aus dem Wienerischen addres-Calender." Auf uns gekommen ist von Bohr tatsächlich nichts.

B. PRAG. Graf Logi.

(Johann Anton Graf Losy von Losintal.)

Unter den Lexikographen ist Gottfried Johann Dlabacz der erste, der in seinem „Allgem. histor. Künstler-Lexikon für Böhmen", Prag 1815, den Grafen unter dem Namen „Losi, Losy", geb. 1638 in Böhmen, verzeichnet. Eitner meint im Lexikon, Dlabacz irre, da er Baron, Walther und Gerber als Quelle anführt, die sämtlich, wie alle älteren Autoren „Logi" schreiben. Freilich ist Dlabacz, der die Quellen nicht nur kritiklos übernimmt, sondern vielfach in freier Erfindung ausspinnt, im allgemeinen weder verläßlich noch einwandfrei. Bezüglich des Namens dieses Meisters der Laute ist Dlabacz aber aus den bereits im Denkmälerbande ausgeführten Gründen völlig im Rechte. Ein weiteres untrügliches Beweismoment bildet die Tatsache, daß der Meister in der Klosterneuburger Lautenhandschrift 1255 als „Conte de Losy" bezeichnet wird. (Vgl. die Bibliographie.) Auch Barons Angaben über die Abkunft, den Reichtum und das Todesjahr des Grafen werden, von dem sonstigen anekdotenhaften Beiwerk abgesehen[1]), durch die Testamente der Mitglieder dieser Familie bestätigt. (Siehe die Auszüge[2]) im Anhang, IV.)

[1]) Dem absprechenden Urteil Eitners über Baron kann trotz der Mängel und Schwächen seines Werkes nicht so bedingungslos beigepflichtet werden.

[2]) Sie sind Hrn. Dr. Otto Chmel zu verdanken, der sich auch der Mühe anderer Erhebungen in Prag bereitwilligst unterzog. Nicht minderen Dank bin ich meinem Kollegen, Hrn. Dr. Emil Karl Blümml schuldig, der den biogr. Teil durch mannigfache Hinweise und Beiträge förderte.

Johann Anton, der Vater des Lautenisten, ist in den Akten des k. k. Adelsarchivs in Wien ziemlich häufig vertreten. Mit Consens des Kaisers Ferdinand III., ddo. Budweis 4. Juli 1647, erhielt er die Bewilligung, sich im Königreich Böhmen und dessen incorporierten Ländern seßhaft zu machen. Für seine dem Erzhause Österreich verschafften Anticipationen und Darlehen sowie für seine mannigfachen in Kammerangelegenheiten geleisteten ersprießlichen Dienste wurde Johann Anton Losi weiters von Kaiser Ferdinand mit Diplom, ddo. Glattau (Klattau) 12. Juli 1647, in den alten Ritterstand des Erbkönigreiches Böhmen und seiner incorporierten Länder, mit dem Prädicat „von Losimthal" unter Vereinigung seines väterlichen und mütterlichen Wappens erhoben und gleichzeitig zum wirklichen böhmischen Kammerrat mit dem Ehrenworte „Gestreng" ernannt. In der Motivierung der Standeserhebung werden die Losy als ein altes Schweizer Adelsgeschlecht anerkannt[3]).

Mit Diplom Kaiser Ferdinands III., gegeben in Wien den 12. Dezember 1648, erhielt der Gestrenge Wirkliche Hofkammerrat und zur „Einnamb der Wein, Bier vnd Saltzgefähle in Khönigreich Böhmen deputierte" Johann Anthoni Losy von Losinthall in besonderer Würdigung für seine bei der Verteidigung von Prag gegen die Schweden bewiesene Tapferkeit[4]) das Incolat im Herrenstande und das Baronat mit

[3]) „Wann Wir dann gdst angesehen . . . was gestalt der Ehrnueste Johann Antoni Losy Innhalt seines fürgebrachten Documenti auß denen in Schweizer landt befindlichen Alt Adelichen Geschlecht der Losy entsprungen, entsproßen vnd herkommen, wie auch zu Kay: vnd Königl: gemüth gezogen, die aufrichtige wolersprießliche Kriegs- vnd andere Dienste, die insonderheit weil: deßen Vetter Balthasar von Mohra (Mora) Vnser gewester Obrister Vnserm hochlöbl. Ertzhauß Oesterreich in Kriegs Expeditionen mit Darsetzung Guts vnd Bluets in die 22. Jahrlang: wie auch der Losi selbst in vnderschiedlichen von vnß ihme aufgetragenen wichtigen Cammer- vnd anderen Commissionen vnd verrichtungen seinem besten verstandt nach, zu Vnsern sonderbahren wolgefallen vnd nutzen mit auferigen vleiß praestirt vnd erwisen, vnß vnd vnsern Hochlöbl. Ertzhauß zue vnderschiedlichen mahlen ansehenliche vnd starckhe Anticipationes vnd Darlehen zu des gemeinen weesens nutzen willigst dargeschoßen, auch noch dato in deme ihme anvertrauten Ambt der Wein: Bier: vnd Salzgefäll in Vnserm Erbkhönigreich Beheimb zue vnsern gdsten wolgefallen mit solchem aüfer verharret, daß wir nit vnbillich hinwiderumb vnser Kay. vnd Königl. gemüth gegen demselben gewendet vnd ihme nit allein seinen vor langen Jahren hero wie obberühret, hergebrachten, docirten: vnd erwiesenen alten Ritterstandt confirmirt vnd bestettiget, sondern auch zu desto mehrer bezeugnuß vnserer Kay: vnd Königl. gnade ihme vnd seine descendenten Mann: vnd weibl. geschlechtes ingleichen in den alten Ritterstandt vnsers Erbkönigreichs Behemb vnd deßen incorporirten Ländern erhebt, gesetzt, vnd gewürdiget, auch sein wolhergebrachtes vatterliches Adeliches wappen mit verainigung des Mütterlichen folgender gestalt vermehrt vnd verbessert." (Beschreibung.)

. . . . „Nebenst diesem haben wir ihme Johann Anton Losi auch noch diese absonderliche Kay: vnd Königl: gnad gethan, vnd ihme auff seine Person alls Vnsern würcklichen Boheimischen Camer Rath mit dem ehrenwort Gestreng in gnaden begabet, auch gdst: concediret vnd verwilliget, daß er sich vnd seine descendeten Mann: vnd weibl: geschlechts neben ihrem Tauff: vnd Zunahmen hinführo von Losimthall schreiben können sollen, vnd mögen; Thun solches, verwilligen hiemit, vnd setzen ihme Johann Anthoni Losy von Losimthall, sambt allen seinen Ehelichen Leibs Erben" u. s. w. (Im weiteren Text begegnet man den Namensschreibungen: Losy von Losinthall (Loßinthall) und Losi von Losinthall.)

Vgl. die Daten bei Adalbert Ritt. Král v. Dobrá Voda: „Der Adel von Böhmen, Mähren und Schlesien." Prag, 1904, S. 184. E. H. Kneschke: „Neues allgem. deutsches Adels-Lexikon," Leipzig, 1865, VI, S. 19, sagt, die Losy sind im 17. Jhrdt. aus Italien nach Böhmen gekommen, wo sie bedeutenden Grundbesitz erwarben.

[4]) „Vor allen aber bey der Jüngsten sehr Schwehren vnd Hochgefehrlichen Schwedischen Feindtes Belagerung Vnserer Khönigl. alt, vnd Neüen Statt Prag erstlichen mit Darschießung einer ansehentlichen Summa gelts, von welcher mit allein die betürfftige Munition vnd gewöhr zuwiderstandt des Feints herbey geschafft, sondern auch andere vnumbgengliche Khriegs vnd fortifications Speßen (ohne welche beede Vnsere alt: vnd Neüe Statt Prag leichtlich in äüßeriste Feindts gefahr khomben) abgerichtet vnd bestritten werden khönen, dem allgemeinen damahls Höchstnothleidenden weßen beygesprungen, hernacher da die Weldtkhundige feindtsgefahr also überhand genohmen vnd vorgebrochen, das zuruckhalt: vnd abtreibung des von Stuckhen vnd großen Geschitzes so mechtigen feindts alle Inwohner beeder Stött vnd gleichsamb Man für Man sich auf die Mauren vnd Wachten begeben mießen, Er solche dapffere Resolution gefaßt vnd sich



dem Titel „Wohlgeboren". Ebenfalls noch vom Kaiser Ferdinand III. wurde Losy für neuerlich dem Reiche gewährte, beträchtliche Darlehen mit Grafenbrief, ddo. Ebersdorf 14. August 1655, mit dem Titel „Hoch- und Wohlgeboren" für das Reich und die Erbländer unter Wappenbesserung in den Grafenstand des heiligen römischen Reichs erhoben[5]).

Beim Ableben des alten Losy (1682) hinterblieben vier Töchter: Maria Theresia, verehel. Freiin von Scheidlern, Anna Constantia, verehel. Freiin von Spork, Elisabetha Catharina, später verehel. Gräfin von Bredau und Maria Josepha (später verehel. Gräfin Hartig-Berens?) sowie zwei Söhne: Johann Anton und Johann Baptist. Letzterer war bereits 1686 als Student an der Prager Universität verstorben, wie aus einer unter den Akten des Prager Universitätsarchives vorfindlichen Klagsache aus diesem Jahre wider die Gräfin Anna Constantia Losi von Losimthal als Erbin ihres minderjährig gestorbenen Sohnes wegen einer Forderung von 600 fl. hervorgeht. Auch Johann Anton hatte die Prager Universität besucht. Die philosophische Matrik[6]) des Jahres 1661 enthält seine Immatriculation mit dem Wortlaut: „1661: Joannes Antonius Losi de Losenthal, Comes." Seine Studien scheint er 1668 abgeschlossen zu haben, da sich, wie Paul Knötel mitteilt[7]), in der Bibliothek des Jobst Hilmar Freiherrn von Knigge die Prager Dissertation eines Grafen Johann Anton Losy von Losynthal vom Jahre 1668 befand, die „conclusiones philosophicas enthält, eine furchtbar geschwollene Verherrlichung des habsburgischen Hauses und mit einer Ode auf Kaiser Leopold schließt". Das Beste an ihr seien die sieben Kupferstiche von Bartholomeus Kilian nach Zeichnungen von Carlo Screta, „selbstverständlich Allegorien der verzwicktesten Art".

Die Geburt unseres Lautenmeisters dürfte nach dieser Grundlage zwischen 1643 und 1647 erfolgt sein, und zwar möglicherweise außerhalb von Prag[8]) auf einem der Familiengüter. Graf Losy bekleidete die Würde eines kaiserlichen Kämmerers, war wie sein Vater Kammerrat im Königreiche Böhmen und zuletzt Geheimer Rat. Er war zweimal verheiratet. Die erste Gemahlin war Sophia Polixena Freiin von Großegg. Nach dem Totenprotokoll der Stadt Wien starb sie 1696 in Wien, 40 Jahre alt.

---

als ein Haubtman neben einer großen anzahl der Mannhafften Inwohner auf die von feindt über 500. Ellen lang geschoßene Pressa begeben, daselbsten nebenst andern continuirlich verharret, auch dargestelt vnd gethanen widerstandte im werckh erwißen, dz vermitls seiner vnd andern gueten anstöllung, vnd beständigen Valor, nit allein offt angezogene Vnßere beede Präger Stött conseruirt, sondern auch der Feindt überal sein gebrauchte Macht vnd ansetzung der äußeristen Crefften, nach erlittenen Merchlichen Verlust, vnuerrichter sachen abzuziehen necessitiret worden," u. s. w.

[5]) „Wan aber Er seithero nicht allein in solch seiner bestendigen deuotion vnaußgeseztes Vleißes verblieben, dem von Vns Ihme anvertrauten Ambt zu Vnserm allergdgsten wohlgefallen trew vnd embsig vorgestanden, sondern auch bey iezigen gefährlichen coniuncturen vnd starcken Kriegs Verfaßungen außwertigen Potentaten .... mit abermahligen freywilliger Darschießung einer ansehentlichen Summa geldes zue Vnßer vnd des Röm. Reichs auch Vnßres löbl. Erzhaußes Oesterreich hochangelegenen nottdurfften allerunterthenigst vnder die arm gegriffen ...... so haben Wir demnach auß eigener bewegnus ...... Vnsern Hoff Cammerrhat Johann Anthoni Losy von Losimthal diese besondere Kay: gnad gethan vnd Ihn sambt allen seinen Ehelichen Leibs Erben vnd derselben Erbens Erben Mans: vnd Frawens Persohnen absteigender linien für vnd für in ewig Zeit, in den Standt, chr vnd Würde vnsrer vnd deß heyl: Röm: Reichs (u. s. w.) Grauen vnd Gräuinnen gnediglich gesezt vnd gewürdiget ...."

Wappenbesserung: „Quartirter Schildt, dessen hindrer vnterer Theil gelb oder goldfarb, darin ein schwarzer auffgethaner gekrönter einwerts gekerter Adler mit offenem schnabl roth ausschlagender Zungen vnd von sich spreüzenden waffen, Vordrer oberer aber blaw oder lasurfarb darinnen gleichfahls einwerts auff einem grünen dreypihelten berglein stehet ein weisser Schwan in seinem schnabl einen guldenen sechseckigten Stern haltend, Vordere vntere Feldung weiß oder silberfarb, dardurch gehen der schreg nach drey plawe strassen, hindere obere aber schwarz, worinnen eine weisse Statt Porten mit einem hohen Turm, zweyen Fenstern vnd dreyen Zinnen, aus dem thor erscheint ein geharnischter über sich zum hib geschickter Manns arm, in der Faust ein bloßes schwerdt mit vergulten knopf vnd Creutz haltend in mitte der Quartirung ein, in einem grünen Lorber-Cranz eingefastes rotes mit einer Kays: Cron geziehrtes herzschildtl darinnen ein F. und III Vnsern Kay: nahmen bedeutend, auf dem Schidt (: welchen zwey auffrecht auff einem grünen hügl stehende einwerts gegeneinander gekerte gekrönte Löwen

(* 21. Oktober an der Wassersucht.) Ein dieser Ehe entsprossenes, notgetauftes Söhnlein starb, 2 Stunden alt, ebenfalls in Wien am 1. September 1685[9]). Die zweite Gemahlin des Grafen war, wie bereits im Denkmälerbande erwähnt, Francisca Claudia Gräfin Strassoldo. Diesem Ehebunde entstammten zwei Kinder, die bei St. Stephan in Wien getauft wurden: Ein Töchterchen Maria Anna Josepha Theresia Eusebia, getauft am 3. Februar 1703, und ein Söhnlein Adam Philipp Joseph Clemens, getauft am 22. November 1705[10]). Im gleichen Jahre war, wie das Wiener Diarium unterm 17. April 1705 meldet, das Töchterchen gestorben[11]).

Wie aus den amtlichen Aufzeichnungen hervorgeht, muß sich Graf Losy zur Zeit seiner ersten und zweiten Ehe sehr viel in Wien aufgehalten haben. Nach Bergenstamm besaß Graf Losy laut Grundrisses des Mathematicus Marinoni aus dem Jahre 1705 in der Leopoldstadt in der Gasse zu dem Stadtgut ein „Gartengebäude" gegenüber dem des Fürsten Montecuculi[12]).

Seine Lebenstage beschloß Graf Losy in Prag. Außer einem Testamente vom 1. August 1721 hinterließ er noch ein Codicill, ddo. Prag, 8. August 1721. Universalerbe war sein unmündiger Sohn Adam Philipp, zu dessen Vormünderin seine Mutter bestimmt wurde. Die Vormundschaftsübernahme fand am 9. September 1721 statt. (Näheres hierüber siehe im Anhang.) Das Ableben des Grafen Losy dürfte bald nach Abfassung des Codicills eingetreten sein, und zwar in der Zeit zwischen dem 9. August und dem 2. September 1721, da bereits mit letzterem Datum das Testament bei der königlichen Landtafel präsentiert ist[13]).

Die Legende bei Dlabacz, daß Graf Losy „sonst ein Mann von lustigen und witzigen Einfällen war, und die Stimme eines jeden Menschen nachzuahmen wußte,

---

mit offenem rachen, roth außschlagender Zungen, vnd doppelt über sich gewundenen schwenzen, halten:) drey gegen: einander einwerts gekerte freye, offene adeliche Turniers helm, zur lincken mit blaw vnd weisser, rechten seiths aber weiß vndt rother helmdecken vnd darob wider mit einer gelb oder goldtfarben Königl: Cron geziert, auff der hinderen erscheint der schwarze Adler, auf der forderen der weisse Schwan, mitteren Cron aber das rothe im grünen Lorber Cranz eingefaste herzschildtl, allermassen solches alles im Schildt beschrieben vndt in mitte dieses Vnsers Kay: libels weiß geschriebenen Brieffs gemahlt, vnd mit farben eigentlichen außgestrichen ist."

[6]) Signatur XXVIII, Matricula seu Album universitatis Carolo-Ferdinandeae Pragensis, Tom. I, 1654—1723.

[7]) Zeitschrift des Vereines für Geschichte und Alterthum Schlesiens, XXIX, (Breslau 1895), S. 249.

[8]) Die durch das fürsterzbischöfliche Ordinariat in Prag eingeleitete Umfrage bei den Prager Pfarrämtern lieferte kein Ergebnis. Da der Graf 1721 starb, hätte er hiernach das immerhin ansehnliche Alter von 75—78 Jahren erreicht. Die „Encyclopädie der gesamten musik. Wissenschaften, oder Univer.-Lexikon der Tonkunst" von Dr. Gustav Schilling, Stuttgart 1837, Bd. IV, gibt folgende phantastische Daten: „Logi, 1688, vermuthlich in Italien, u. zw. von einer sehr reichen Familie stammend, geboren."

[9]) Der Vater des „gottgetauften Herrn Söhnle" ist als Johann Anton Loßy, des heil. röm. Reichs Graf v. Loßynthall etc., Erbherr der Stadt und Herrschaft Tachau etc., Röm. Kais. Maj. wirkl. Kämmerer, und Kammerrat im Königreich Böhmen etc. im Totenprot. verzeichnet. Eine Tochter: Maria Gabriela Francisca Ludmilla wurde am 27. Sept. 1686 bei St. Stephan getauft. (Taufprot., Bd. 39, Bl. 498 b. Vater: Joannes Antonius Comes de Losynthal etc. Mutter: Sophia Polixena uxor. Paten: Joannes Michael Manhart, Maria Jacobe uxor.) Die Ehe muß bereits vor 1682 geschlossen worden sein, da der alte Losy in seinem Testamente diesbezüglich Verfügungen trifft. (Siehe Anhang IV, 1, Punkt 13.)

[10]) Taufprot., Bd. 50, Bl. 244: „Maria Anna Josepha Theresia Eusebia. 3. Februar. 1703. Illmus D. Joannes Antonius Losi Comes de Losenthall. Illma D. Francisca Claudia Vxor nata Com: de Strassoldo. Margaretha Kinigin, Michael Holzmayster, pauperes." Bd. 52, Bl. 46 b: „Adam Philippus Josephus Clemens. 22. Novbr. 1705. Illmus D. Joannes Antonius Comes Losi de Losinthal. Illma D. Francisca Claudia Vxor nata Contes. Strasoldiana. Laurentius Litsch, Eva Vxor, pauperes."

[11]) „Verschieden allhier des Herrn Johann Anton Lossy des h. R. Reichs Grafen v. Loesynthal der R. Kays. M. Cammerer und Cammerrath des Königreich Böheim, und dessen Frau Gemahlin Frauen Franciscae Claudiae, geb. Gräfin v. Strassoldo, Fräule Töchterl, Maria Anna im 2. Jahr ihres Alters."

bei seinem zunehmenden Alter aber das Unglück hatte, vom Schlag getroffen zu werden, wodurch er mehr einem Monstrum als Menschen ähnlich geworden", beruht auf einer irrigen Compilation aus Baron und bezieht sich auf seinen ehemaligen Kammerdiener Huelse, der hier im Anschlusse behandelt wird. Die verwitwete Gräfin Francisca Claudia lebte in der Folge mit ihrem Sohne in Wien. Sie war Hofdame der Kaiserin Maria Theresia und wurde, wie der kaiserliche Obersthofmeister Khevenhüller in seinem Tagebuche erzählt, am Abend des 23. November 1775, im Alter von 79 Jahren, im Appartement der Obersthofmeisterin vom Schlage gerührt[14]).

Über den Grafen als Künstler berichten außer Baron noch Johann Kuhnau und der Gothaische Kapellmeister Gottfried Heinrich Stölzel in zwei Briefen, die bei Mattheson abgedruckt sind. Im Briefe Kuhnaus aus Leipzig, den 8. Dezember 1717, über das Pantalon heißt es („Critica Musica", 1725, 2. Bd., S. 237): „Der vornehme und excellente Lautenist, der Graff Logi, stellte vor 20 Jahren ohngefehr, und zu der Zeit, als Monsr. Pantalon noch bey uns einen Maitre de Danse agirte, ein Concertgen zwischen ihm, diesen und mir, an. Der Graff liesse sich auf seinem Instrument, wie es ihr Orchestre von einem, der den Nahmen eines Virtuosen und Meisters behaupten will, erfordert, in sehr gelehrten praeludiren, und mit einer schönen und galanten Partie, mit aller ersinnlichen delicatesse, hören: Ich that auch, was ich auf meinem Clavicordio vermochte, und war schon damahls mit dem Orchestre in diesem Stücke einerley Meinung, daß ein solches, ob gleich stilles, Instrument zur Probe und guten Expression der Harmonie auf dem Claviere am besten diene. (Anmerkung: Es mercke sich dieses, der die befiederten Instrumente den Clavicordio vorziehen will.) Endlich that Monsr. Pantalon seine Sprünge, und nachdem er uns seinen Schatz von der Music durch praeludiren, fantasieren, fugiren und allerhand caprices mit den blossen Schlageln gewiesen hatte, verbandt er endlich die Tangenten mit Baum-Wolle, und spielte eine Partie. Da wurde der Herr Graff gantz außer sich gesetzet, er führte mich aus seinem Zimmer über den Saal, hörte von weitem zu, und sagte: „Ey, was ist das? Ich bin in Italia gewesen, (Anmerkung: Notabene in puncto der musicalischen Welt), habe alles, was die Musica schönes hat, gehöret, aber dergleichen ist mir nicht zu Ohren kommen." Die Nachricht Barons über Reisen des Grafen nach Deutschland und Italien wäre durch diese Quelle bestätigt. Belege über Reisen nach Frankreich liegen indessen

---

[12]) Alois Edl. v. Bergenstamm „Geschichte des unteren Werds" u. s. w. (a. a. O.), S. 46.

[13]) Der Todes- bzhw. Begräbnistag war bei den Prager Pfarrämtern nicht feststellbar. Die Familiengruft befand sich in der vom alten Losy errichteten St. Antoniuskapelle bei den P. P. Hybernern in der Neustadt von Prag. Das Hybernerkloster wurde unter Kaiser Joseph II. aufgehoben und an dessen Stelle — Ecke Josefsplatz und Hybernergasse — im J. 1840 das Gebäude der Finanz-Landesdirektion errichtet. Nach der gütigen Mitteilung des Hrn. Finanzrates Friedrich Fürst, welcher im Verein mit dem in der Prager Kunstgeschichte versierten Hrn. Finanzsekretär Domorasek, Hrn. Dr. Chmel bei der Besichtigung der Innenräume in liebreicher Weise unterstützte, dürften die einst in der Hybernerkirche befindlichen Grab- und Gruftsteine bei der in den Jahren 1808—1812 vorgenommenen Adaptierung der Kirche zu Zollzwecken entfernt worden sein. Die unverkleidet gebliebenen Wandungen der ehem. Kirche weisen keine Epitaphe auf. Die Aufzeichnungen der Finanz-Landesdirektion reichen nur bis zur Zeit der Umwandlung der Kirche in den jetzigen Stand als Tabak-Hauptdepot. Gruftverzeichnisse sind nicht vorhanden.

Die Augenscheinnahme der als Tabakmagazin eingerichteten Kirche ließ wohl den Grundriß der Kirche und die verschiedenen Umbauten, jedoch nichts mehr von einer Kapelle erkennen. Über dem ursprünglichen Fußboden ist ein neuer gelegt und es ist zu vermuten, daß sich unter demselben Gewölbe befinden, die zu den Gruftkapellen führen. Ein weiteres Eingehen, das nicht ohne kostspielige Bau- und Räumungsarbeiten möglich gewesen wäre, mußte unterbleiben.

[14]) Rudolf Graf Khevenhüller-Metsch und Dr. Hanns Schlitter: Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kaiserl. Obersthofmeisters, 1742—1776. Herausgegeben im Auftrag der Gesellsch. für neuere Geschichte Oesterr. 1910, Band 1752—1755. Verlag Wien, Adolf Holzhausen — Leipzig, Wilhelm Engelmann: (1755, Nov. 23., S. 269—270.) „Den 23. wurde der sonntägige Gottesdienst in der Cammer-Capellen gehalten.

nicht vor. Stölzel hielt sich auf der Rückfahrt von seiner italienischen Reise (1715) in Prag auf, woselbst er Gelegenheit hatte mit dem Grafen persönlich zu verkehren. Er schildert seine Eindrücke in einem Briefe an Mattheson, der in der Ehrenpforte[15]) eingerückt ist. „Logi † (ex liter. Stölzel). Auf Ew. Hochedl. Verlangen berichte gehorsamst, daß des Herrn Grafen von Logi Hochgräfl. Gnaden, bey meiner Anwesenheit in Prag, schon ein Herr von hohen Jahren waren; dabey aber noch von munterm Geiste. Sie spielten, als ein Herr, der jährlich 80.000 fl. von seinen Gütern hatte, die Laute so gut, als einer immermehr thun kann, der Profeßion davon macht, auf eine nette, vollstimmige, mehrentheils gebrochene, frantzösische Art, fertig und gelehrt, in dem Sie die Gründe der Setzkunst inne hatten. Dieses geschah gemeiniglich Vormittage etliche Stunden in Ihrem Bette, als worin Sie sitzend eine kleine Laute schlugen, welches ich offt anzuhören die Gnade hatte. Kam Ihnen ein Einfall, der besonders nach Ihrem Geschmack war, so schrieben Sie solchen so gleich auf; liessen ihn aber auch hernach in ein dazu bestimmtes Behältniß verschliessen.

Nach der Mittags-Tafel spielten Sie gemeiniglich die Violine, in dem Zimmer, wo Ihr überaus wohlklingendes Clavicymbel stunde, mit welchem dazu accompagniret wurde. Wie sich aber Se. Hochgräfl. Gnaden die Schönheiten der Musik zu ihrem Vergnügen zu Nutz machten, kann ich nicht gnug beschreiben. Denn da wurde mancher Satz, der etwas artiges in sich hielt, wohl drey biß viermahl wiederholet, und recht anatomiret. Sie verweilten auf einer wohlangebrachten Dissonantz, um sich recht satt daran zu hören, vielmahl sehr lange, und riefen dabey: È una nota d'oro, das ist: Diese Note ist von Gold! Ueber nichts aber bezeugten sie ein grösseres Vergnügen, als wenn ein Gang ungefehr in den lullischen oder fuxischen gusto einschluge. Denn diese zween Meister, Lulli und Fux, hatten bey Ihnen vor allen den Vorzug[16]). Wie denn auch am Abend gemeiniglich etwas aus den lullischen gedruckten Opern Ihrem musikalischen Divertissement den Schluß machte"[17]). Die Schillingsche Enzyklo-

Abends ereignete sich ein betrübter Zufahl und trauriges Spectacle mit der verwittibten Gräfin Losi, gebohrner Gräfin v. Strasoldo und Mutter unseres Music- und General-Bau-Directoris. Dise zwar 79 Jahr alte, aber sonsten noch bei gesunden Kräfften und eines aufgeraumten Geistes gewesene Dame wurde in dem Appartement der Frau Obrist-Hoffmeisterin (allwo sie mit andern Cammer- und ordinari Zutritts-Frauen währender Rosen-Cranzstund — biß mann die Dames zur Kaiserin beruffen würde — gewartet) ganz gähling mit einer Ueblìgkeit überfallen; und als sie, um sich in etwas zu erhollen, von ihrem Sessel aufstehen wolte, sanke sie auf den Boden und mit dem Kopff gegen den Fuß eines darneben gestandenen Tisches, also zwar, daß sie sich neben den Ohr eine kleine Wunden aufgefallen. Da mann selbe von der Erden aufhebte, sprache sie noch in etwas und sagte, daß es nichts zu bedeuten hätte; zugleich aber vermerckte mann an ihr eine Lähmung im Gesicht und an der lincken Seiten und fast augenblicklich ware die Zungen also angeschwollen, daß sie nichts mehr reden kunte.

Bei so grosser Lebens-Gefahr fande mann nicht für rathsamm, sie anderst wohin zu transportiren, sondern legte sie anfangs nur auf den in dem nemmlichen Zimmer befindlichen Sofa und nach hero truege mann die arme Frau in das nächst daran stossende Taffel-Zimmer, allwo in der Eile ein Bett zubereitet worden ware und mann ihr sofort das heilige Viaticum und die letzte Oelung reichen ließe. Der Kaiser wurde aus der Loge beruffen und accompagnirte (wie er es in derlei Fällen niemahlen unterlassen) das Hochwürdige biß in das Zimmer, wo die Sterbende lage und der arme Sohn, den mann zu disen Spectacle von einer Visite wegholte, in der ersten Bestürtzung zugeloffen ware.

Ich ware eben mit dem Kaiser in der frantzösischen Comédie und begleitete also selben im Hin- und Hergehen aus und wieder zuruck nach der Capellen. Da diser Herr bekanter Massen sehr ville Freundschafft für den Losi und seine Frau heget, so sahe mann ihme die Empfindlichkeit über dise betrübte Begebenheit recht im Gesichte an. Alß mann unseren Herrn nächst der ersten Anticamera vorbei truege, wurden alle Thüren biß zu denen innern Zimmern eröffnet, allwo I. M. die Kaiserin knieten und von dem Priester von weitem mit dem Venerabili den Seegen bekammen.

Uebrigens muste die gutte Alte biß Mittwochs fruh also ohne Sprach daliegen, wo selbe erst gegen 8 Uhr dises Zeitliche geseegnet und — wie die Medici vermuthet — etwann auch durch den gethanenen Fall inwendig in dem Kopff sich einige Laesion gemacht oder doch dardurch den Schlagfluß zugezogen haben mag."

pädie knüpft an diese Schilderung die Bemerkung: „So trieb er es fort, weit in das 70jährige Alter hinein, bis endlich der Tod die Schluß-Fermate dazu komponierte. Wenn auch nicht geleugnet werden kann, daß unser Graf nicht immer bei Troste war, so verschlägt solches wenig, denn derlei exzentrische Naturen sind für das Gedeihen der Kunst, was ein fruchtbarer Regen den sonnenverbrannten Fluren." Dieses sonderbare, ja leichtfertige Urteil hat leider auch in die weitere Literatur Eingang gefunden[18]. Graf Losy war, wie andere Standesgenossen seiner Zeit, nicht nur ein begeisterter Musikfreund, sondern überdies auch ein Künstler, der mit Eifer und unermüdlichem Fleiß an seiner Ausbildung und der Vervollkommnung seiner Kunst tätig war. Nach Baron hätte Graf Losy besonders die von Andreas Bähr in Wien erzeugten Lauten geschätzt[19]). Barons Behauptung jedoch, daß die Laute im Saitenbezuge von Graf Losy weiter ausgestaltet worden sei, ist sehr unwahrscheinlich. Seine Stücke gehen über den Umfang der neufranzösischen elfchörigen Laute nicht hinaus; das Instrument mit 13 Chören erscheint erst nach Losy in der neudeutschen Lautenmusik.

Wie die folgende Bibliographie zeigt, sind uns von Graf Losy nicht allzu viele Kompositonen erhalten geblieben. Hierunter befindet sich kein Lautenconcert, obwohl nach Stölzels Zeugnis Graf Losy neben der Laute auch die Geige pflegte. Dagegen lernen wir aus dem Raudnitzer Musikmaterial Losy als Gitarristen kennen. Die handschriftliche Sammlung II. Kk 77, Queroktav, Schweinslederband, enthält eine Abteilung, die mit *„Pieces Composée Par le Comte Logis"* überschrieben ist. Fünflinige französische Gitarrentabulatur mit der dieser Tabulatur und der Zeit (Ende des XVII. Jahrhunderts) entsprechenden Stimmung der Gitarre in G (= G — c — f — a — $\bar{d}$)[20]). 44 Nummern, der Hauptsache nach ausgewählte Stücke: 2 Allemanden, 3 Couranten, 3 Sarabanden, 4 Giguen, 8 Gavotten, 7 Menuette, 4 Arien, 2 Roundeaus, 2 Préludes (Nr. 14 freirhythmisch, Nr. 38 nur 3 Takte), 1 Passagaglia, 1 Chiacona, 1 Ballet, 1 Rigaudon, 1 Capricio, 1 Marche de Suisses, 1 Polizinello (Gigue), 2 Stücke (Nr. 21 und 23)

---

[15]) „Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen." Hamburg, 1740, S. 171/72.
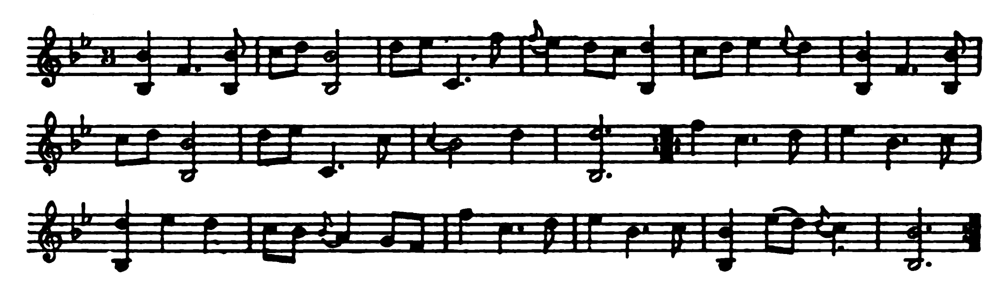
[16]) „Wer . . . diesen Artikel bei Gerber nachschlägt", liest man bei Schilling, „dem werden die chronolog. Widersprüche, wenn man selbe nicht etwa als Druckfehler annehmen will, gar deutlich in die Augen springen." Köchel, der in der Biographie von Fux diesen Bericht bezieht (S. 269), bedenkt den Grafen mit dem von Wurzbach (a. a. O., 16. Teil) übernommenen Namen „Franz". Opern von Fux wurden am Wiener Hofe seit 1708 aufgeführt. (Köchel, S. 526.) Da, wie wir wissen, Graf Losy sich auch nach seiner 2. Verehelichung häufig in Wien aufhielt und um diese Zeit in den Sechzigern stand, war er recht wohl in der Lage, „den fuxischen gusto" an Ort und Stelle kennen zu lernen.

[17]) Zum Schluße tischt Mattheson die aus Baron bekannte Fabel auf: „Im waltherschen Wörterbuche lesen wir, daß dieser Logi vom Kaiser Leopold, wegen seiner grossen musikalischen Geschicklichkeit, in den böhmischen Grafen-Stand sey erhoben worden, und An. 1721. gestorben, nachdem er sein Leben auf etliche achtzig Jahr gebracht. Welches, als etwas merckwürdiges, und der Musik zu sonderbaren Ehren gereichendes, wir hier haben beifügen wollen." Dlabacz bauscht die Geschichte noch weiter auf, indem er den Grafen für einen der größten Lautenspieler in Europa erklärt. „Gleich in seiner ersten Jugend", fabuliert er, „zeigte er große Neigung, sowohl zu den Wissenschaften, als zu der Musik, die zu dieser Zeit vom hohen böhm. Adel mit vielem Fleiße getrieben wurde. Graf Losi ergriff also das Instrument der Laute, und bildete sich zu einem so großen Virtuosen, daß er keinen seines gleichen weder in Frankreich, noch in Italien gefunden hat." Dann wird der Sache die Krone aufgesetzt: „Deswegen soll er vom Kaiser Leopold in den Grafenstand seyn erhoben worden, in dessen Gegenwart er sich mehrmal hat hören lassen."

[18]) Vgl. z. B. Wurzbach: „Wahrscheinlich gehören der gräflichen Linie der Losy von Losymthal auch der durch sein Lautenspiel und seine Sonderlingsnatur bekannt gewordene Franz Graf Losy (hie und da auch Logi und Lozi) und der nach ihm angeführte Graf Losymthal an."

[19]) a. a. O., S. 96: „In Wien ist Herr Andreas Bähr und Herr Matheus Fux, beyderseits berühmte Lauten-Macher, bekannt. Was den ersteren anlanget, so arbeitete er breit-spänicht und sind seine Instrumente von dem hochberühmten Graffen Logi ungemein aestimirt worden. Was aber den anderen anbetrifft, so hat er ebenfalls gute Lauten und Violinen verfertigt, und hat vom Kayserlichen Hoffe dependirt."

ohne Titel. Die Losysche Art bricht da und dort ausgeprägter hervor, einzelne fast rein melodische Stücke, wie das folgende Menuett (Nr. 32), begegnen uns auch hier. (Notierung nach dem heute für die Gitarre üblichen System.)



Mit den Lautenstücken halten diese Gitarresächelchen im großen ganzen keinen Vergleich aus.

Graf Losys Sohn, Adam Philipp, war wie der Vater ein Musikfreund. Königlicher Kammerherr und böhmischer Hofrat, blieb er durch seine Heirat mit Maria Ernestine, der Tochter der vielvermögenden Obersthofmeisterin Maria Theresias, Gräfin Maria Caroline Fuchs*), und weiters noch mehr durch sein Hofamt als General-Bau- und Musikdirektor[21]) an Wien und den kaiserlichen Hof gefesselt. Durch die Familienverbindung und den ihm zuteilgewordenen Wirkungskreis gehörte er zur engsten Umgebung der Majestäten und hatte sich, wie wir von Khevenhüller wissen, der besonderen Gunst des kaiserlichen Gemahls, Franz, zu erfreuen[22]). „Der Losi" und „die zwei Schwestern — so wurden immer die zwei Gräffinnen von Nostitz[23]) und Losi, Döchter der Gräffin Fuchsin genennet", sind oft angeführte Persönlichkeiten in Khevenhüllers Tagebuche. Franzens Neigung zur „Melancholey" bedurfte der Ablenkung und Zerstreuung. Es gab Fahrten, Jagden, Besuche, Lustbarkeiten und festliche Veranstaltungen allerhand, deren technische Vorbereitung Adam Philipp besorgte[24]), nicht minder Musik-

*) Geb. Gräfin Mollart, Erzieherin der Kaiserin, die sie „zum Zeichen ihrer zärtlichen Dankbarkeit" 1754 in der neuen Kaisergruft beisetzen ließ. (Karl Aug. Schimmer: „Die Ruhestätten der österr. Fürsten", Wien 1841, S. 40 u. 56.)

[20]) Vgl. Jacob Krembergs, Churf: Sächs: Kammer- und Hoff-Musici, Musicalische Gemüths Ergötzung oder Arien, Dresden, 1689. Die Bearbeitung der Handschrift hat Josef Zuth unternommen.

[21]) Vgl. Ludwig Ritt. v. Köchel „Die kais. Hof-Musikkapelle in Wien", 1869, S. 40: Oberste Hofmusik-Direction. Als sechster in dieser Reihe Adam Graf Losy, kais. kön. Hof- und Kammermusik-Director, 1746—1761. Insgesamt 14 solche Hofchargen, zuletzt Leop. Graf Podstatzky Liechtenstein, k. k. Musikgraf, 1847—1849.

[22]) Bei den Krönungs- und Huldigungsfeierlichkeiten in Prag fand, wie Khevenhüller unterm 14. Mai 1743 berichtet, nach einer Truppenparade ein Besuch der Kaiserin und ihres Gemahls bei Losy in Stienitz statt. „Nachdeme verfügten sich die Herrschafften en petite compagnie nach Stienitz, einen unweit Brandeis gelegenen und dem königl. Cammerherrn, böhmischen Hoffrath und Music Directori Graff Losi von Losimthall, der Obrist-Hoffmeisterin Gräffin v. Fuchs Schwigersohn, gehörigen Landgutt, allwo sie zu Mittag speisten und à la brune zuruckkerten."

[23]) Maria Josepha Theresia, Witwe nach dem Grafen Anton Christoph Karl Nostitz.

[24]) Wurzbach (a. a. O.): „Ein Graf von Losymthal scheint die Stelle eines Inspectors oder Präfecten der kaiserl. Hofburg in Wien unter Maria Theresia und Joseph bekleidet zu haben und hat es verstanden, seinen Namen in sinniger Weise zu verewigen. Mosel nämlich berichtet uns, daß die im Jahre 1767 begonnenen Neu- und Umbauten der kais. Hofbibliothek unter ihm, im Jahre 1769, beendet wurden, wie uns dieß durch eine Ueberschrift angezeigt wird, welche sich über der Pforte gegen den sogenannten Augustinergang befindet und folgendermaßen lautet: Bibliotheca. Augusta. / A. Fundamentis. Instaurata. / Com. A. Losymthal. Aed. Caes. Praef. / CIↃIↃCCLXIX. / L. B. Pacassi. Archit. Prim. [Mosel (Ign. Fr. v.), Geschichte

und Theateraufführungen, bei denen er häufig selbst Mitwirkender war[25]). Durch die Wiedervereheliching der verwitweten Schwester seiner Frau wurde der glückliche Feldherr von Kolin, Graf Leopold Daun, sein Schwager. Die Trauung hatte zwar in aller Stille in Mariazell stattgefunden, gab aber, wie Khevenhüller erzählt, umsomehr Anlaß zu einem weidlichen Hofklatsch[26]). Im Jänner 1748 wurde Daun infolge eines durch die Frauen hervorgerufenen Rangstreites bei einer Hofschlittenfahrt über Vorstellung der Schwiegermutter bei den Majestäten zum Wirklichen Geheimen Rat befördert. Der andere Schwiegersohn folgte bald nach, da sein Streben nach der böhmischen Vizekanzlerstelle sich als aussichtslos erwies und er hinter dem Schwager nicht zurückstehen mochte. Adam Philipp mußte jedoch auf seine Stelle als böhmischer Hofrat verzichten, die Funktionen eines Musikdirektors dagegen wider Willen noch weiter beibehalten[27]). Im Jahre 1749 wurde er Präsident der niederösterreichischen Regierung in publicis und bekleidete dieses Amt bis 1750[28]). Adam Philipp starb in Wien am 21. April 1781, im 76. Lebensjahre[29]) als letzter männlicher Sproß seines Geschlechtes. Universalerbin war seine Gattin Maria Ernestine. (Siehe Anhang IV, 4.)

Bibliographie.

Außer den im Denkmälerbande (Revisionsber. VI) erwähnten Kompositionen finden sich noch einzelne Lautenstücke von Graf Logi in nachstehenden Handschriften:

1. K. k. Hofbibliothek Wien, Handschr. 17706, S. 48—49 (Bl. 24 b): Gigue du Cte. Logis de Vienne en Austriche. (9/8, in D). S. 50—51 (Bl. 25 b—26): Chaconne du Cte. Logis. (F-moll.)

2. Stift Kremsmünster, Handschr. L 83, Bl. 11 b—12 (von vorn): Cour: de Monseur le Comte Logi. (in D.) Handschr. L 78, wie L 83 vom Ende des 17. und Anfang des 18. Jhrdts., Bl. 47 b—48: dal Loggi, Menuett (C-moll), technisch bemerkenswert, da es stark in die höheren Lagen geht.

---

der kaiserl. königl. Hofbibliothek zu Wien. (Wien 1835. Fr. Beck, 8°.) S. 159.] Khevenhüller I, S. 182. 15. Oktob. 1743. „Zu Ehren des allerh. Namenstages eine Illumination „auf dem Paradi Platz oder sogen. Spannier, wo die Herrschafften abzusteigen pflegen, eine magnifique Illumination — einen beleuchteten Tempel vorstellend — die der Herzog als Revanche angeordnet hatte und die Incumbenz davon dem Music Director Graffen Losi, diser aber unsern berühmten Hoff Architecten Bibiena gegeben hatte." S. 203: 12. Jan. 1744. „Abends Bal in der zugemachten neuen Reitschull, welche von dem Music Directorn Graffen Losi zu disen Fest eigends zugerichtet und auf das herrlichste illuminiret worden ware." III. S. 5: 26. Jan. 1758, nachts bei Hof eine kleine Incognito-Schlittenfahrt, die nur aus 7 Paaren bestand: der Kaiser führte die junge Fürstin von Auersperg und ihr Mann die Kaiserin: „es hiesse, die Zettuln wären also gehoben worden. Der Losi hatte an statt der Dame den Ertzherzog Joseph zu führen; zuvor wurde auf der Kaiserin Seiten soupiret und der Spaß dauerte biß gegen Mitternacht." u. s. w.

[25]) Bei der Aufführung von Caldaras „Euristeo", die fast ausschließlich von Mitgliedern des Hofes besorgt wurde, spielte er im Orchester den Contrabass. (Ad. Phil. Graf Logi [Losy], im Register „Anton" Phil. Losy. Siehe Köchel „Joh. Jos. Fux", S. 151.)

Khevenhüller I, S. 218: 12. Mai 1744. „Gegen 4 Uhr fuhren die Herrschafften hinaus auf Schönbrunn, allwo gegen 6 Uhr die Kaiserin Frau Mutter auch eingetroffen und einer kleinen Music di camera, so in einigen von denen unlängst aus Dresden angelangten dortigen Capellmeistern Hasse oder so genannten Sassone, seiner Gemahlin, der berühmten Faustina und dem renommirten Tenoristen Amorevole gesungenen Arien bestanden, beigewohnet. Weillen die Music im Spiegl Zimmer gehalten worden, so ware von Männern niemand dann der Kaiserin Obrist Hoffmeister Graff Königsegg und Music Director Graff Losi im Zimmer zugegen; es wurden aber auch von Weibern sehr wenige, und zwar nur die beide Obrist Hoffmeisterinnen Gräffinnen von Paar und Fuchsin, nebst diser letzteren zweien Töchtern und die Fürstinnen v. Lobkowitz und Lamberg admittiret und die Thür des Spiegl Zimmers sofort zugeschlossen. Aus besonderer Gnad erlaubten I. M. dem Fürsten v. Auersperg und mir, daß wir aus dem an das Spiegl Zimmer anstossenden grünen Cabinet der Music zuhören dörffen." II, S. 160: Am 31. Mai 1747 wurde eine französische Comedie aufgeführt „les Ménechmes", bei der als Akteur Graff Losi mitwirkte als Chevalier Ménechme — son frère, der Prinz Carl usw. „aus besonderer Distinction für die hohe acteurs" war ein geschlossener Kreis, darunter, außer Gräfin Fuchsin und anderen, Gräfin Losi u. s. w.



3. Stift Klosterneuburg, Handschr. 1255, S. 91: Guige de Conte de Losy. (in D.) S. 92: Vn altro Guigue. (G-moll.)

4. Lautenbuch im Besitze von Dr. Werner Wolffheim, Berlin.[30]) Sammlung aus der Zeit zwischen 1730—1760. Auf Bl. 25 a: Menuet du Comte de Logy. Dieses Stück bildet den vorletzten Satz einer auf Bl. 23 b beginnenden Partie in A-moll: Prelude (C), Allemande, Courrante, Menuet du Comte de Logy, Gigue. Weder Partie noch Menuet stammen von Logi. Nach der Kompositionstechnik und den typisch wiederkehrenden Harmoniewendungen gehört die Partie einer in A-moll gehaltenen Partienserie von Weichmanberg an, in welchem wir hier einen trefflichen Lautenisten der neudeutschen Zeit kennen lernen. Eröffnet wird die Serie auf Bl. 12 mit der Überschrift: Partie de M. Weichmanberg.

Als Böhmen, beziehungsweise speziell als Prager, erwähnt Baron (a. a. O., S. 75—76) folgende Lautenisten: Schlinsky. „War von Geburth ein Böhme, hat zimlich schwehr, doch gar cantable in die Faust gesetzt." Antonius Eckstein und Aurius (Audius) Dix, „welche beyde in Prag gelebet, haben Anno 1721. die Schuld der Natur bezahlet, und findet man bey ihnen gute Melodie, Vollstimmigkeit und zimlich cantables". Häußler. „War ein gebohrner Prager, hat meisten theils in Breßlau gelebt. Er hatte zimliche Fertigkeit, ohngeachtet ihm in Polen der Zeige-Finger, in der lincken Hand bey einer Rancontre durch einen Hieb war gelähmet worden, daß er ihn zu weiter nichts, als zum überlegen hat gebrauchen können, seine Sachen sind zu seiner Zeit sehr beliebt gewesen." Von keinem dieser Lautenisten sind Kompositionen bis nun wieder zum Vorschein gekommen. Dagegen enthält ein im Besitze von Dr. Werner Wolffheim befindliches Lautenbuch vom Ende des XVII. Jahrhunderts eine Komposition von einem bei Baron nicht genannten Prager Lautenisten, namens Johann Berthold Bernhard Bleystein. Es ist ein „Abschied von der Geliebten". Die Abschiedsarie wird zweimal mittels Separation, der gebrochenen Spielweise, paraphrasiert.

Bl. 11b bis 12a: Adieu de sa maitresse de Monsieur Jean Berdolde Bernard Bleystein de Prag. D-dur. Kein Accord. Nach der Tabulatur ist jedoch die Laute tonart-

[26]) II, S. 32, 4. März 1745: „Den 4. kammen die zwei Frauen Schwestern, Töchter der Obristhoffmeisterin, von Maria Zell zuruck, allwo die ältere Josepha, bißhero verwittibt gewesene Gräffin von Nostitz — dero seeliger Herr Antonius als kaiserlicher würcklicher Cammerherr und Reichs hoffrath anno 1740 etwann 3 Wochen nach seiner Hochzeit gestorben und ein jüngerer Bruder meines Schwagern Josef (der meiner Frauen einzige und jüngste Schwester Louise zur Ehe hat) gewesen ist — sich mit dem königlichen Cammerherrn und General Feldmarschallleutnant Graffen von Daun copuliren lassen und von ihrer Schwester, der Gräffin Losi, dahin begleitet worden waren.

Wegen diser zweiten Ehe gabe es anfänglich villes zu reden, theils weillen die Frau Wittib eine so große Tendresse für ihren verstorbenen Eheherrn bezeigt, daß sie kaum dessen Nahmen ohne Thränen anhören können und bishero von einer anderten Verehelígung weder die geringste Proposition anhören wollen, zweitens und besonders weillen mann ein Mystère darauß machen wollen, dessen es um so weniger nöthig hatte, alß beide neue Eheleute nicht mehr von solchen Jahren où le mystère assaissone l'amour, wie mann zu sagen pflegt, anbei weder intérêts de famille, nach sonsten anderweite Raisons de convenance vorhanden waren, welche einige Ménagemens und geheimme Veranstaltungen erfordert hätten; allein die Frau Wittib und ihre gutte Freunde entschuldigten sich mit deme, daß mann erstlichen — wegen der Ungewißheit, ob die so lang fürgedauerte Kriegs-Operationen die Ankunfft des Herrn Bräutigam disen Fasching wohl noch erlauben wurden — die verabredete Ehe-Verlobnuß nicht eher habe declariren können, und zweitens, weillen die Frau Wittib — welche bloß par raison und aus Lieb für ihre Frau Mutter (die ihr so sehr dißfahls angelegen) zur anderten Ehe geschritten — die in derlei Fällen hergebrachte Complimenten und Anfragen gern vermeiden wollen."

[27]) Khevenhüller II, S. 205: „Den 21. (Jan. 1748) legte vor dem gewöhnlichen sonntäglichen Gottesdienst bei den Kaiser und nach der Kirchen bei der Kaiserin das Jurament ab als würcklicher geheimmer Rath der Graff Leopold von Daun, General von der Infanterie, worzu ein bei lezterer Schlittenfarth zwischen dessen Frauen und des Generalen Graffen Nicolai Esterhasy Gemahlin vorgefallene Rangstrittigkeit (da beide über die Frag, welcher von ihren Männern älterer Cammerherr seie, sich gezanckt und die bei Henden geweste Liste für die Esterhasyn decidiret hatte) den Anlaß oder doch den Nachdruck gegeben, indeme die Gräfin Füchsin — an welche die Tochter ihren Handel geklagt — sogleich an die Herrschafften sich gewendet und ihr sofort zu einem höheren Rang geholffen hat.

Wie dann auch wenige Zeit hernach derselben zweiter Schwigersohn, der Graff v. Losi, ebenfahls das Jurement als geheimmer Rath abgelegt und seine Stelle als böhmischer Hoffrath

gemäß einzustimmen: Sangsaiten: A — d — fis — a — $\overline{\text{d}}$ — $\overline{\text{fis}}$. Bässe: Cis, Fis[1]). Bearbeitung siehe Musikbeilage Nr. 1.

Das Lautenbuch enthält auch noch eine Reihe Stücke von einem A. C. Hültz, der mit Achatius Casimirus Huelse identisch ist. Obwohl Huelse zuletzt in Nürnberg lebte und wirkte, so steht er doch durch seine Anstellung und künstlerische Ausbildung in unmittelbarer Beziehung zur Prager Lautenkunst. Baron berichtet über ihn: „Achatius Casimirus Huelse ist Cammerdiener bey hochgedachten Graffen Logi gewesen, hat aber nach der Zeit in Nürnberg gelebet. Weilen er nun was rechtes bey ihm profitirt, hat ihm dieser Herr so hoch gehalten, daß er ihn, so offt er durch Nürnberg gereiset, zu sich holen lassen und beschencket. Er war ein Mensch, von lustigen und ingeniösen Einfällen gewesen, hat jedermannes Stimme und Rede so natürlich imitiren können, daß man solches nicht ohne grosse Verwunderung gehöret. Er hat auch selber componiret und suchte sein meistes Vergnügen darinnen in der composition allerhand affecten zu exprimiren, darinnen er auch so glücklich war, daß er alle Frantzosen in diesem Stück übertroffen, weilen diese gemeiniglich prächtige Nahmen vornen ansetzen, der so wenig mit der Sache, als der Himmel mit dem Erdboden übereinkommt. Bey seinem zunehmenden Alter hat er das Unglück gehabt vom Schlage getroffen zu werden, welcher ihn dergestalt verstellte, daß, ob er schon noch eine zimliche Zeit drauf gelebet hat, er mehr einem Monstro als Menschen hat ähnlich gesehen."

---

quitiret hat, nachdeme man kein Beispiel finden können, daß in jener Canzlei jemahlen ein Rath zugleich die Würde eines würcklichen geheimmen Raths bekleidet hätte; er mußte aber wider seinen Willen die sonsten mit offt ermelter dignitet ebenmäßig nicht compatible Stelle eines Music Directoris noch einige Zeit bedienen. Seine bisherige Absicht ware auf die böhmische Vice-Canzlers-Stelle gerichtet; nachdeme er aber gesehen, daß es mit dem promoveatur, ut amoveatur des Graffen Wenzl Schaffgotsch (welcher ihme dißfahls allzeit im Wege stünde) sehr schwär halten würde, und in der That des Schwagers Promotion einen kleinen Stimulum erweckte, so wolte er auch nicht länger zuwarten."

[28]) Ebenda, S. 321: 2. Mai 1749. „Graff Losi ward Praesident der Regierung in publicis und independent, daß also seine Berichte immediate zur Conferenz in internis zu gehen haben, wiewollen Graff Haugwitz nicht allein gleich anfänglich sehr villes von dessen Departement immediate an sich gezogen, sondern auch sonsten durch den Canal des Directorii supremi gar große Influenz hierinnen zu haben scheinet." Vgl. auch N. Oe. Amtskalender „Landeschefs in N. Oe. v. 1501 angefangen."

[29]) Totenprotokoll der Stadt Wien: „Den 21. Aprilis 1781. Losy. Se. Excellenz der Hochgebohrne Herr Adam Philipp Losy des heil. röm: Reichs Graf von Losymthal, Ritter des goldenen Vlieses, Ihro röm: k k: apostol: Maytt: würkl: geheimer Rath, und Kämmerer, Herr der Stadt und Herrschaften Tachau, Winteritz, und Stieckna, dann deren Güttern Steinitz, Sluha, Schlossenreit, Purschau, Uschau, Mladiowitz, Langendörflas, und Schönbrunn, ist in sein Haus No. 389, in der Renngasse an kalten Brand beschauet worden, alt 76 J: Nachts um ½11 Uhr verschieden. M: R:" Im Häuserverzeichnis von de Ponty (1779) ist als Besitzerin des Hauses No. 389 angegeben: Ernestina Losy von Losyenthall (sic), Condition: Gräfin. (S. 314.) Nach dem Häuserverzeichnis v. 1786 gehörte No. 389: Carl Graf Zichy (neben k. k. Zeughaus, No. 390 und 391). Bei Behsel (S. 5), No. 138 neu, alt 146, älter 389: Joseph Graf von Pergen. Heute Orientierungs-No. 1 (Einlage-Z. 935).

[30]) Für die unter außerordentlichen Verhältnissen im Wege der Königl. Bibliothek in Berlin und der k. k. Hofbibliothek in Wien in freundlichster Weise bewirkte Überlassung dieses und noch eines anderen Lautenbuches sei hier Herrn Dr. Werner Wolffheim sowie den Verwaltungen der beiden Bibliotheken der verbindlichste Dank abgestattet.

[1]) Die Abdämpfung wird in diesem Lautenbuche, wie übrigens auch sonst gebräuchlich, durch zwei schräge Strichlein vor, statt hinter dem Griffbuchstaben angezeigt. (Auch bei Akkorden nur bei einem Tone.) In der Bearbeitung wurde das Abdämpfungszeichen einheitlich hinter die Note gestellt.

Die Serie der vorliegenden Stücke[2]) Huelses ist in D-dur gehalten. Accordangabe fehlt. Einstimmung wie bei Bleystein. Als Probe für Ausdruck und Technik folgen in der Musikbeilage eine Ayr (Nr. 2) und eine Sonata (Nr. 3).

---

[2]) Bl. 13 b—22 b, zwar nicht durchgehends signiert, jedoch der Manier nach unzweifelhaft zusammengehörig. Bl. 13 b—15 b: Ciacona. Bl. 16: Gigue A. C. Hültz. Bl. 16 b: La Double. Bl. 17: La Double. Allegro. Bl. 17 b: Gavotte A C H. La Double. Bl. 18: Gigue. Bl. 18 b: La Double. Bl. 19: Ayr. Bl. 19 b: Sonata. Bl. 20 b: Aria der Bettelman genandt. Bl. 21: La Double. Bl. 21 b: Ohne Bezeichnung, eine Aria mit Double. Bl. 22: 2. Double. Bl. 22 b: Sarabande de Mons. A. C. Hültz.

Die Stücke sind vielfach mit dem Anschlag versehen. (Vgl. hier insbes. die Sonata.) Die Finger sind in der Tabulatur durch Punkte über den Buchstaben bezeichnet u. zw. außer dem Zeigefinger der 2. Finger (2 Punkte) und, was besonders bemerkenswert ist, auch der 4. Finger (4 Punkte). Dieser Finger, der sonst regulär nicht dem Anschlage dient, wird hier für den Anschlag auf der obersten Sangsaite herangezogen. (Siehe Sonata, Takt 22. Der gleiche Fall auf Bl. 22 im 2. Double, 2. Teil, Takt 1.)

Das Streifen mit dem Zeigefinger ist in dieser Handschrift durch eine geschlängelte Linie zwischen den Buchstaben ausgedrückt. Der Bogen erscheint ziemlich häufig zur Zusammenfassung bei Figuren (als Phrasenbogen) verwendet. (Vgl. Nr. 1, 2. Double, Takt 15 und Nr. 2, Takt 7, 10 und 14.)



ANHANG.

I. Auszug aus dem Testament des Clement Edler von Radolt, Freiherr.

(Archiv des k. k. Landesgerichtes in Wien, Obersthofmarschallamts-Test.)

Sein toter Leichnam solle ohne einigen Pomp, allein christl. kathol. Ordnung nach in seine erkaufte Crufft bei denen Herrn Patribus Dominicanis durch sie Patres und die Curaten bei St. Stephan gebracht werden.

Das Burgerspital erhält 20 fl. (nebst anderen, zus. jährl. 50 fl). Die soll der Inhaber seines Hauses auf St. Petersfreithof auf gebührliches Anmelden gegen Quittung jedes Jahr 14 Tag nach Georgi ordentlich bezahlen.

Für sich und seine Freundschaft hat er eine ewige Stiftung auf jährl. 52 Messen gemacht. Dafür solle derjenige, der seinen Garten erblich oder käuflich überkommt, dem Kloster Raina jährl. 50 fl. rhein. gegen Quittung und Attestation, daß solche Messen fleißig gelesen werden, bezahlen.

Sein sonderbares Verlangen ist, daß die Stationes des schmerzlichen Kreuzganges bei Hietzing in gutem esse erhalten werden. Derjenige, der sein Wohnhaus in der Annagasse besitzen wird, soll in das kais. „Hoffpalöambt" (Hofballeiamt) jährl. 15 fl. zu erlegen schuldig sein.

Ueber diese 3 Posten hat er ordentliche Stiftbrief aufrichten und bei den Grundbüchern vormerken lassen.

Dem Herrn Prälaten vom heil. Kreuz, Clement Schöffer, legiert er ein silber-vergults Trinkgeschirr, in Form eines Schiffs, seiner dabei zu gedenken.

Seiner geliebten Schnur, Frauen Jacobinae Barbarae Edlen von Radolt, geb. Haffnerin, Wittiben, verschafft er seinen Ring mit der Diamet Rosen. Item von der Schuld am Rothen Thurn 1000 fl. samt 300 Dukaten in specie und dann die Nutznießung von all dem, was er ihren beiden Kindern, seinen Enkeln, im Testament vermacht, bis zu ihrer Vogtbarkeit.

Wenn sich nach seinem Tode jemand von seiner seel. Schwester Helena hinterlassenen Kindern oder Enkeln anmelden sollte, soll er gegen entsprechende Legitimation 100 fl. rhein. erhalten.

Was seine zwei Töchter, Benigna und Maria Theresia, beide Professen und Chorschwestern bei St. Jacob in Wien anbelangt, so findet sich ein Vertrag ddo. 15. Dezembris 1659, wonach jeder 3000 fl. (als väterl. und mütterl. Abfertigung) bezahlt werden sollen.

(Aus einem späteren Beisatz geht hervor, daß „leider die liebe Tochter Maria Theresia seel. seinen Tod, nicht erlebt habe".)

Seinem lieben Enigkel Wenzl verschafft er sein Haus, in St. Annagassen mit allen Mobilien in seiner Wohnstube, (so viel derselben sein sind), samt allen seinen Büchern. Alle übrigen Mobilien im Haus sollen in zwei Teile geteilt werden, wovon ein Teil dem Wenzl, der andere Teil aber der Maria Andl, und Maria Fränzl verbleiben. Ueberdies legiert er dem Wenzl auch seine große Diamet Rauten, sein Halskettl samt daranhangenden Agnus dei und dem Gnadenpfennig des Königs aus Engelandt, zu seiner verbleiblichen Gedächtnis. Sollte Wenzl vor seinem Vater mit Tod abgehen, fallen alle diese legata an seinen Vater.

Zum Universalerben erklärt er seinen geliebten Sohn Franz Galeazo, so er bei seiner letzten Ehefrauen Magdalena Gräfin Nieua seel. erzeugt, und dann seines auch geliebten Sohns, weil. Wolffen Franzen, gewesten kais. Hofkammerrats hinterlassene beide Töchterlein, Maria Anna und Maria Francisca[1]), seine lieben Enkel.

Testamentsexekutoren: der hochw. Herr Clement, des würdigen Gottshauses zum heil. Kreuz im Wald Prälat. Lucas vom Ehrenthal, röm. kais. Maj. Rat und Obristen Schöffambts Obr. Leut. Caspar Schießl, kais. Hofbuchhalterei Raitdiener.

Eigenhändig geschrieben und unterfertigt. Wien, den 5. Novbr. 1668. Revidiert und korrigiert den 5. Septbr. 1670.

Beilage: „Verzeichnus was anstat der legitima yeden von meinen Erben zugetheilt werden solle." (Wien, 6. Novbr. 1668.)

(Auszug.) Dem Sohn Franz Galeazo verbleibt der Garten im unteren Werd mit aller Zugehörung, als Wohnhaus, Maierhof, Rothes Haus, Pläch Auflekh, samt allen Mobilien (außer mit welchen der Testator absonderlich disponiert), jedoch cum omni onere.

Von seiner Schuld an den Rothen Thurn 2000 fl., dann in Gold 300 Dukaten.

Dann ein ganz guldene Schalen, darauf das Ragoz'sche (Rakoczy'sche) Wappen, wägt 200 Dukaten.

Ring mit einer Diamet Tafel de paragoni, „mit welchem mich sein Frau Mutter seel. verehliget".

---

[1]) Sie starb 1690 in ihrer Mutter Haus am Graben, 26 (richtig 27) Jahre alt (* 20. Jänner an Blattern und darauf folgendem Schlagfluß), Maria Anna, verw. Gräfin Zitschy (Zichy), 1711 im Mondenzischen Haus am Graben, 49 Jahre alt. (* 13. April.) Im Totenprot. der Stadt Wien ist das Blatt mit diesem Datum herausgerissen.



Item einen schönen Saphirring.

Der Maria Andl wird zugeteilt sein halbes Haus auf St. Petersfreithof, cum omni onere, so viel auf den halben Teil der Proportion nach kommen wird.

Von seiner Schuld bei dem Rothen Thurn 2000 fl., dann in Gold 300 Dukaten und sein Sträußl mit Diamet besetzt, daran ein hangendes Perlein.

Der Maria Fränzl gebührt der andere halbe Teil seines Hauses auf St. Petersfreithof, auch cum omni onere, der Proportion nach. Dann 2000 fl. rh., wie der Maria Andl. Ein guldenes Schifflein, darein Mändl von Ambra. Ein klein goldenes Panzer Kettl, u. s. w.

II. Auszug aus dem Testament des Johann Georg Weichenberger.
(Archiv des k. k. Landesger. Wien, Obersthofmarschallamts-Test. No. 4835.)

Andertens, meinen Sterblichen Leib anbelangend . . . soll er Christlich-Catholischen Gebrauch nach in die Pfahr Kirchen, worunter ich gehöre, ohne Gebrang, wie es mit Vnß armen Cammeralisten dan pflegt zu geschechen, abents in der still begraben werden.

Drittens, weillen meine dermahlig — so genannte Ehe Consortin, Maria Elisabetha, gebohrne Farlozin anderten Ehe, von mir schon daß Sibende mall ohne einiger beweg Vrsach, entgangen, und sich allmahls, nur frey zuleben, selbst separiert hat, wie dan solches genuegsamb bekhandt ist, so soll auch niemandt, alß meine weltlichen Kinder in die Clag, nach meinen armen standt gemeß gekhlaithet werden.

Viertens, Verschaffe ich vor mein arme Seele funffzig h. Messen, dauon zu Grätz bey denen P: Capuzinern 25 jede pr. 15 xr., dan auf dem Camaltuenser Berg von ihnen Priestern ebenfahls 25. jede pr. 17 xr., welche bey Herrn Latgeb in schmeckenden Wurmb zu attressiern, und ihn hierüber bittlich anflehe, die übrigen aber von denen 25 fl. bey denen Weiß Spänigern, und in deroselben Kirchen, wo ich begraben, gelesen werden sollen, und soll auch denen armen leüthen mit außtheillung einer thunlichen Allmuß gedacht werden. Nun

Fünfftens, solle auch mein Todtfahl bey denen P: Weiß Spänigern, Item bey St: Lorenz deren 14. Nottheiffern Bruederschafft, wie auch bey St: Stephan des h: Nepomuceni, zeitlich angedeuthet werden, aldahin meine einuerleibte Bruederschaffts-Zetuln zu überbringen, damit die gewöhnliche Seel Ambter vor mich Verstorbenen gehalten werden. jam ergo

Sechstens, Betreffend obangeregt meine Ehe Consortin Maria Elisabeth, so habe ich so vill von ihr zu melden, daß sie mir pro dote kein Heller werths zuegebracht hat, auch kein Heyraths-Contract aufgerichtet, sondern dieser biß zur ersechung ihrer guetten Auffführung, und wohl verhalten zuruckh gehalten worden ist; Zumahlen ich aber wehrend dieser vnglückhseilligen Ehe leyder erfahren hab, daß sie absque legitima causa durch Sibenmahlige durch geh- und entweichung von mir, nichts alß zu prostituieren, mich vmb Ehr, Reputation, ja in gänzlichen Ruin zu bringen, mich zu beunthreyen, zu Todt mortificieren, mit alten Hunds & Naaren, und Spitzbueben, als einen Caracterisierten betagten Mann zu tractieren gesuecht, waß noch erstaunender ist, mich mit einer mit Kugl geladenen Derzeroll, die ich bey dem Hochlöbl: Wiennerischen Consistorio vorgewiesen hab, wan ich sie etwan wegen ihrer üblen Thaten schlagen solte, mich todtschießen wollen, auch villmahls ihre Kinder, die alschon vernünfftig waren, ärgernusgebend in die Kinds-Cammer mit einem Eysern rigl eingespöhrt, daß Dienst Mensch außgeschikhet, damit sie mit ihren gehabten Kerl (abstrahendo ab aliis) allein conversiren können, nicht weniger mich öffters mit Kerln betrohet, wo sie auch selbst an mir handt angeleget hat, daß solcher, wan ich ihr waß thäte, mich schon züchtigen, oder villeicht mir gar den rest geben solte, und dergl. schöne sachen Straffmeßig geübet, welche dem hochlöbl: Consistorio sattsamb bekhandt seyndt, mithin habe ich auch in disen meinen Testament, und letzten Willen auf sie dergestalten gedacht seyn wollen, daß ihr souill, alß sie mir pro dote zuegebracht hat, und hierüber solches von ihr schriftlichen aufzuweisen haben wird, zuekommen und mit so vill abgefertiget seyn solte übrigens von meiner wenigen Verlassenschaft Nulla, und Nichts haben, sondern gänzlichen dauon außgeschlossen, und enderbet ist — Nichtwegen einer mündesten Rach gegen ihr, so weith von mir seye, sondern nach gerechtsamen Verdienung, und anderen dergleichen Ehe Weibern zu einem Exempl; dahero ich auch Gott dem Allmächtigen bitten werde, damit meine, und ihre begangene Sünden Vnß gnädiglich verziehen werden, wie dan auch hiemit ihr alles von Herzen verzeihen thue, u. s. w.

Siebentes. Die aus der ersten Ehe Consortin Agnes (sic) Eleonora, eine gebohrne Hunalitschin seel., erzeigt- und im leben sich befindende Kinder namens: Juliana, Charlotta, Joannes und Eleonora, welche Ehrlich, und qualificierte Kinder obgedachte saubere Stieff Mutter nur Türkhische hunde haißet; sodann von der Elendigen anderten Ehe, Adalbertus, Antonia, Theresia, Josephus und Franciscus Antonius, wo ich doch von denen letzteren zwei Kindern aus mir bekhandten Vrsachen, zwar bedenckhen tragen solte, werden zu Universal Erben in gleiche Theil instituieret.

Achtens. Thue ich hiemit dem Adalbert, der Antonia und meiner Theresia, N. B. diesen dreyen nur allein von der anderten Ehe zuuerstehen, meine in Gratz in der Herrn gaßen aigenthümblichen zwey Marckhhütten, die ich jede mit 150 fl. auß der Vatterlichen Verlassenschaft angenohmen hab, worüber die hütten brief von dem h: Magistrat ich in handen hab, samt denen



Gründten, und jährl: dauon genießenden einkhunfften, per modum donationis inter vivos, oder wie es de jure namen haben mag, und kann, hiemit zu einen Vatterlichen angedenckhen legieren, anbey aber wohl zu beowachten ist, daß, sofehrn dise hütten durch 3. Marck Zeit nicht aufgesezet wurden, solche der Statt anheimb fahleten, mithin fein sauber verlohren seynd, die doch waß eintragen.

Neuntens. Meinem lieben Geistl. Sohn P. Jacobum à Sto Josepho ordinis SSae Trinitatis de Redemptione Captivorum Discalt: möchte ich auch herzlich gern etwas vermachen, weillen aber mein weniges Vermögen bey so villen unuersorgten Kindern nicht zulanglich ist, und er mir ohnedies schon vil gecostet hat, so wird er sich mit wenigen gulden abferttigen laßen, waß meine Erben nach ihren belieben etwan in Stand seynd zu geben, anbey recomendiere ihm meine arme Seel in sein H: Meßopfer, und andacht. (Errichtet am 22. Juli 1739, publ. am 2. Jänner 1740.)

III. Auszug aus dem Testament des Johann Adam Reichsgrafen von Quaestenberg, Herr der Stadt und Herrschaft Pettschau, Gabern, Pirthen, Müs, Freiherr auf Jaromeritz, Pauschitz und Jakobau, beider röm. k. und kgl. Majestäten wirkl. Geheimer Rat und Kämmerer.

(Archiv des k. k. Landesger. Wien, Landmarschallische Test. No. 183/G.)

1. Empfiehlt seine Seele der Barmherzigkeit Gottes.

2. Sein Leib solle in der lauretanischen Kapelle zu Jaromeritz bei den P. P. Serviten in der Gruft, die sein Vater fundierte, beigesetzt werden; vermacht 500 fl. auf Seelenmessen.

3. An seine armen Untertanen in Böhmen und Mähren sind nach Gutdünken seiner Gattin 1000 fl. zu verteilen, damit sie fleißig für ihn beten.

4. Da seine Tochter Maria Caroline, verwitwete Gräfin Khüfstein, bereits verstorben sei und er sonst keine Leibeserben habe, so setzt er, falls er keine Leibeserben mehr bekomme, Moriz, den zweiten Sohn seines Schwagers, Excellenz Wenzel Graf von Kaunitz und Rietberg, wirkl. Geheimer und Conferenzrat, zum Erben seines beweglichen und unbeweglichen Vermögens ein. Sollte dieser vor ihm sterben, so erbt immer der (dem Alter nach) zweite Sohn des Kaunitz alles. Voraussetzung aber ist, daß dieser Kaunitzische Sohn den Titel Quaestenberg zu seinem hinzufügen müsse.

5. Da er Jaromeritz und Jakobau in Mähren „in gutten Standt hergestellet, nicht minder eine schöne Bibliothec mit grossen unkosten allda erworben habe", so setzt er fest, daß sein Erbe vor dem 30. Lebensjahre keine Schulden darauf machen dürfe, außer das kgl. Tribunal der Markgrafschaft Mähren gebe seine Einwilligung, „wie dann auch ich meinen Erben dahin anermahne, damit derselbe diese von mir so wohl khostbaar als mühesamb aufgerichtete Bibliothec, wo nicht vermehre, wenigstens in einen gutten Standt zu conservieren sich angelegen seyn lassen solle." Dasselbe wünscht er betreffs seines Hauses in Wien.

6. Seine Gemahlin Gräfin Antonia, geb. Gräfin von Kaunitz und Rittberg, erhält außer dem, was in den Ehepakten festgelegt ist, aus der Verlassenschaft jährlich 1000 Gulden, falls ein leiblicher Erbe vorhanden ist, und solange sie den Namen Questenberg führt. Ist kein Kind vorhanden, so hat sie 20.000 Gulden Rein. Th., bezw. 6% zu bekommen. Auch Möbel soll sie erhalten.

7. Legate an Bedienstete.

8. Das Spital St. Catharina auf seiner Herrschaft Jaromeritz, in dem bis jetzt 6 Personen unterhalten werden, hat der Erbe so zu fundieren, daß 12 Personen (6 Männer, 6 Frauen) unterhalten werden können; der Fundationsbrief, in 2 Exemplaren ausgefertigt, ist beim k. Tribunal in Mähren und in der Pfarre Jaromeritz zu hinterlegen, damit sämtliche Nachfolger dieser Verpflichtung nachkommen müssen.

Schloß Jaromeritz, den 14. Mai 1750.
L. S. Johann Adam Graf von Questenberg.
L. S. Johann Graf von Ugarte als erbetener Zeug.
L. S. E. Graf Gatterburg als Zeug.
L. S. Anton Freyherr v. Forgatsch als Zeug.
Publiziert am 12. Mai 1752 in Prag, am 17. August 1752 in Wien.

IV. Auszüge aus den Testamenten der Grafenfamilie Losy von Losintal.
(Grundbuchsarchiv des k. k. Landesgerichtes in Prag.)

1. Johann Anton (Vater).
(Große Landtafel, Instrumentenbuch 267, Citronfarbener Quatern, A. 1.)

Anno Domini MDCLXXXII. Am Dienstag nach dem Feste Laurentii, das ist den 11. August. Im Namen der Allerheyligsten, Ungetheilten Dreifaltigkeit Gott Vatters, Gott Sohns und Gott des heiligen Geistes. Amen.

Ich Johann Anton Lossy, des heyl. römischen Reiches Graff von Losintal, Herr auf Stieckna, Řepitz, Czenicz, Dachau, Stienitz und Winternitz,[1]) der Röm. Kays. Maj. wirklicher

---

[1]) Die genannten Orte liegen verstreut in Böhmen. Stieckna (Stěkná, Štěkeň) und Rzepitz (Řepitz, Řepice) im Gerichtsbezirk Strakonitz, Diözese Budweis; Stienitz (Stěnitz, Štěnec) bei Brandeis a. d. Elbe, polit. Bezirk Karolinental, sowie Czenicz in der Königgrätzer Diözese.



Hoff.-Cam. Rath auch über dero Einnahme der Wein-, Datz-, Bier- und Salz-Gefälles im Königreich Böhmen Inspector, (folgen die gewöhnlichen Testamentsformeln).

1. Befehle ich meine Seele in die Barmherzigkeit Gottes.

2. Mein Leichnam soll ohne Pracht nach katholischem Gebrauche bei den ehrwürdigen P. P. Hybernis in der kgl. Neuen Stadt Prag, in der von mir daselbst erbauten Capelle Sti. Antonii de Padua begraben werden.

3. Was die Einsetzung eines Erben anbelangt, „benenne, schreibe und setze ich als Meine wahren Universal-Erben, alles meines Haabs und Guts, beweglichen und unbeweglichen, Nominum, Actionum und Jurium oder wie dieselben sonst immer genannt werden möchten, nicht im geringsten davon außgenommen, Meyne Zwey Eheleiblichs Söhne, Nahmens Johannem Antonium Und Johannem Baptistam, beide Graffen von Loßintal ein". Was aber meine Landgüter, die ich in der vorangehenden Zeit bereits gekauft habe oder noch kaufen werde, sowie meine zwei in der kgl. Neuen Stadt Prag gelegenen Häuser betrifft, so habe ich mit Consens, der mir von Ihrer kaiserl. auch in Ungarn und Böhmen königl. Majestät, unserem Kaiser und Herrn Leopold I. unter dem dato Wien den 20. (?) Juli 1677 allergnädigst erteilt wurde[2]), unter meinen Söhnen zwei Fideicommissa Familiae perpetua errichtet, und auf den Teil des älteren Johann Anton meine Herrschaft Tachau, Winternitz und das Gut Stienitz, samt dem bei diesen Gütern zur Zeit meines Todesfalls sich befindenden Vorrat an Geld, Getreide, Vieh, Wirtschafts-Fahrnissen, item anwie in der kgl. Stadt Prag gelegenen Behausung, samt allen dazu appertinentibus Gerechtigkeiten,

dem Jüngeren aber, Johann Baptist, die Herrschaft Stieckna, samt den Gütern Rzepitz, Czenicz, nebst meinem anderen in der kgl. Stadt Prag gelegenen Haus[3]) und überdies 100.000 Gulden in barem Gelde, und zwar aus dem nach meinem Tode hinterbliebenen baren Geld und etwa ausstehenden Creditis assignatis zugewiesen. Diese Summe soll der jüngere Sohn, Johann Baptist, mit Assistenz seiner Mutter, seines älteren Bruders und des gestrengen Ritters Johann Friedrich von Scheidlern, Herrn auf Kossow, Liboch, Sukovad, Kosteletz, zur Vergrößerung des auf ihn fallenden Erbes benutzen, und zwar indem er dafür weitere Landgüter ankauft, und falls sich dazu keine Gelegenheit ergibt, bis dahin mit Wissen und Willen des Herrn von Scheidlern an sicherem Orte zu landesüblichen Zinsen anlegt.

4. Meine Söhne sollen nach meinem Tode den Besitz sofort antreten und dürfen, solange sie oder einer ihrer Descendenten männlichen Geschlechtes am Leben ist, nichts davon veräußern, weder von den Gütern, noch von den 100.000 Gulden. Sie dürfen auch keine Verschreibung darauf aufnehmen, außer die unten genannten. Der Anteil jedes einzelnen soll sich immer ungeschmälert auf den ältesten hinterlassenen Sohn, und nach dessen Ableben wieder auf den ältesten Descendenten männlichen Geschlechtes und so weiter in infinitum forterben. Sollte aber der eine oder andere Sohn mit Tod abgehen, so soll dessen Anteil auf den noch lebenden anderen Sohn fallen, damit Name und Besitz des Geschlechts erhalten bleiben.

5. Falls die letzte männliche Linie mit Tod abgehen sollte, aber eine oder mehrere meiner Töchter am Leben bleiben sollten, sollen alle im Fideicommisso enthaltenen Güter aequis portionibus auf meine vier lebenden Töchter aufgeteilt werden. Falls aber die Töchter früher sterben und meine Söhne am Leben bleiben, sollen

6. alles vorhandene meine zwei Söhne zu gleichen Teilen unter sich teilen, und jeder Sohn soll seinen Anteil als sein Eigentum betrachten.

Dachau ist identisch mit der Stadtgemeinde Tachau, Winternitz mit der Gemeinde Winteritz im Gerichtsbez. Kaaden, Diözese Leitmeritz.

[2]) Wir Leopold von Gottes Gnaden erwählter römischer Kaiser (u. s. w. großer Titel) bekennen öffentlich mit diesem Brief und tun kund allermänniglich, daß Unß der Hoch- und wohlgeborene, unser getreue Johann Anton Losy Graf von Losintal, Herr auf Stichna, Zrynitz, Hammer (?), Winternitz und Dachau, unser Hof-Kammer-Rat und über die Wein-, Daz-, Salz- und Bier-Gefälle in unserem Königreich Inspector, bekanntgegeben, daß er über seine im Königreich Böhmen gelegenen Güter Dachau, Stechna, Winternitz, Zrynitz und seine zwei Häuser in Prag unter seinen zwei Söhnen Johann Anton und Johann Baptista Grafen von Losintal zwei Fideicommissa familiae perpetua zu errichten entschlossen sei und mich um meinen Consens bittet. In Ansehung seiner Verdienste habe ich nach reiflicher Ueberlegung seinem Ansuchen zu willfahren geruht und verwillige hiemit, daß er seine zwei Fideicommissa in den gewöhnlichen Formen aufsetze und über sein Hab und Gut nach seinem Belieben verfüge. Ich gebiete also hiemit allen meinen Landofficieren, Beleitzern und Untertanen, daß sie diese Fideicommissa samt allen inbegriffenen Clausulis und Articeln respectieren und sich strict daran halten und sich dagegen nicht vergehen.

Zu Urkund dieses Briefes besiegelt mit dem großen Siegel, der geben ist in Wien den 29. Monatstag Juli, nach Christi Geburt im 1677., Unserer Reiche des Römischen im 20., des Ungarischen im 23., und des Böhmischen im 21. Jahre.

Hartwigius Comes de Nostiz. Leopold. Ad Mandatum Sac. Caes.
Ri. B. S. Cancellarius. Regiae M. prop.

[3]) Randbemerkung: Cessio Bonor. Fideicommiss. im 3. Löwenfarbenen Quatern F. 13.



7. Meine Söhne sind verhalten, meiner Frau, ihrer Mutter Anna Constantia Gräfin von Losyntal, 50.000 Gulden nach meinem Tod, wenn sie wünscht, sofort bar auszuzahlen. Aller Schmuck, den sie seit meiner Heirat erhalten hat und den sie noch in Hinkunft erhalten sollte, Kleinodien, Hals- und Armbänder, Diamanten u. s. w. sollen ihr verbleiben.

8. Solange meine Frau im Witwenstande bleibt, soll sie ihre Wohnung in dem im Erbteil meines Sohnes Johann Anton befindlichen größeren Hause in Prag besitzen. Daneben soll sie den Usum fructum und Genuß meiner Güter Stienitz und Sluha[4]) haben.

9. Falls eine meiner Töchter vor meiner Frau sterben sollte, kann sich meine Frau von den ihr zustehenden 50.000 fl. davon 20.000 fl. behalten. Sie soll aber verhalten sein, mit den übrig bleibenden 30.000 fl. sowie mit sämtlichem Schmuck ihre lebenden Töchter und deren Kindeskinder zu bedenken.

10. Meiner Tochter Maria Theresia, verehelichten Freiin von Scheidlern, geborenen von Losyntal, vererbe ich 20.000 Gulden zum Heiratsgut, diese Summe wurde bereits entrichtet, ebensoviel meiner zweiten Tochter Anna Constantia, Freiin von Spork, geborene von Losyntal. Meinen anderen unverheirateten Töchtern Elisabetha Catharina und Maria Josepha, Gräfinnen von Losyntal, hinterlasse ich zum Heiratsgut und zur Ausstattung 25.000 Gulden, die aus den hinterlassenen baren Mitteln sofort bar auszuzahlen sind, aber nur dann, wenn sie im weltlichen Stande bleiben, und sich mit Wissen und Willen ihrer Mutter und ihrer Brüder standesgemäß verheiraten. Wenn sich die eine oder andere der ledigen Töchter nicht standesgemäß verheiraten sollte, so verfällt eo ipso ihr Anteil zu Gunsten der verheirateten Schwestern und ihrer Nachkommen.

11. Die unverheirateten Töchter sind von meinen Erben standesgemäß zu erhalten und zu bekleiden und zwar ohne jede Schmälerung des Heiratsgutes. Das Heiratsgut haben meine Söhne an sicherem Ort gegen landtäfliche Verschreibung anzulegen und die davon fallenden Interessen zur Alimentation der unverheirateten Schwestern zu genießen. Falls aber eine meiner ledigen Töchter sich verheiraten, oder in ledigem Stande bleiben und von den Interessen, die das Capital abwirft, sich selbst erhalten will, soll es ihr unbenommen sein, und es hat ihr niemand Hindernisse in den Weg zu legen. Meine Töchter haben, solange sie nicht verheiratet sind, sich nirgends anders als bei der Mutter aufzuhalten.

12. Falls eine meiner unverheirateten Töchter in den geistlichen Stand tritt, soll sie mit 6000 fl. abgefertigt werden, die anderen 19.000 fl. sollen meiner Frau und den verheirateten Töchtern zufallen. Ebenso soll es gehalten werden, falls eine der unverheirateten Töchter stirbt, dann soll ihr Anteil ebenfalls meiner Frau zufallen.

13. Verordne ich wegen der Versicherung der Gemahlin meines älteren Sohnes Johann Anton, damit die Mitgift erhalten bleibt, daß ihm die auf meiner Herrschaft Tachau verschriebenen Hypotheken zugute kommen sollen. Falls mein jüngerer Sohn Johann Baptist mit Wissen und Willen seiner Mutter zu einer standesgemäßen Heirat gelangt, bewillige ich ihm bei dieser Gelegenheit auf den ihm für seinen Teil pro fidei commisso perpetuo assignatis herrschaftlichen Gütern zum Heiratsgut, Widerlag, Schenkung alles in allem 20.000 Gulden, höchstens 30.000 Gulden, diese Summe nur dann, wenn er zu einer standesgemäßen Heirat gelangt. Diese Summe soll, falls der jüngere Sohn mit Tod abgeht, der ältere Sohn den Erben des jüngeren sofort auszahlen. Umgekehrt, falls der ältere Sohn mit Tod abgeht, soll der jüngere Sohn den Erben des älteren zu dieser Zahlung verpflichtet sein.

14. Sollen meine Söhne die Bestimmungen des Testaments genau einhalten.

Legate: Den P. P. Hybernis in der Neuen Stadt Prag, wo ich mein Begräbnis haben will, 1000 fl. Den P. P. Capucinis in Prag 400 fl. Der Congregation unserer lieben Frau 500 fl. Dem Hospital der Stadt Prag 1500 fl. (Folgen Bestimmungen über die Besoldung der Dienerschaft etc.)

Nachträgliche Aenderungen behalte ich mir vor. Dieselben sind als ebenso rechtskräftig zu betrachten, wie dieses Testament, ebenso eventuelle Codicille. Zu Schutzherren dieses Testamentes rufe ich Se. Majestät den Kaiser und König und den Statthalter von Böhmen an. Mein letzter Wille soll nach meinem Tode der kgl. Landtafel vorgelegt werden.

Prag, 20. Juli 1682.

Johann Anton Losy Graf von Lossintal.

Peter Niklaß Straha von Nadobylitz. — Sigmund Leopold Schmidel von Schmidt. — Wenzel Franz von Frankenheimb.

Mit Bewilligung Sr. Majestät des Kaisers und Königs der Landtafel einverleibt.

Anno 1682, am Freitag nach dem Fest des heiligen Laurentius, den 14. August.

2. Anna Constantia (Mutter).

(269, A. 19.)

Anno 1690. Am Dienstag, Gedächtnistage Sti Antonii de Padua, d. i. 13. Juni.

Ich Anna Constantia Gräfin Losin von Losintal, geborene von Kollorin, in Ansehung der Sterblichkeit u. s. w.:

1. Empfehle ich meinen Geist u. s. w.

[4]) Gemeinde im Gerichtsbezirke Brandeis a. d. Elbe.



2. Wünsche ich bestattet zu werden bei den P. P. Hybernis in der kgl. Neuen Stadt Prag in der Kapelle Sti Antonii de Padua neben meinem seligsten Gemahl. Die Exequien sollen nur einen Tag dauern, ohne gesungenes Amt. Für Lesung der heiligen Messen bestimme ich 1500 fl., und zwar den P. P. Hybernis, wo ich begraben sein will, 800 fl., den P. P. Capucinis bei St. Joseph in der Neuen Stadt Prag 350 fl., den P. P. Paulanis in der Alten Stadt Prag 350 fl. mit der Bedingung, daß sie dafür vor und nach den Exequien Messen lesen.

3. Für die Haus- und anderen armen Leute als Almosen beim Leichenbegängnis 1000 fl.

4. Da mir mein verstorbener Gemahl, Johann Anton Losy, des heiligen römischen Reichs Graf Losintal, in seinem Testament § 7 und § 9 anstatt des Heiratsguts 50.000 fl. rheinischer Währung verschafft, mich aber soweit verbunden hat, daß ich meinen mit ihm ehelich erzeugten Töchtern hievon 20.000 fl. rheinischer Währung zu lassen schuldig bin, will ich also seiner Disposition gemäß meinen vier Töchtern Anna Constantia Freiin von Spork, Maria Theresia Freiin von Scheidlern, Elisabeth Catharina Gräfin von Bredau und Maria Josepha, alle geborene Gräfinnen von Losintal, diese Summe von 20.000 fl. zu gleichen Teilen überlassen und ausweisen.

5. Zur Grundlage eines Testamentes und Einsetzung eines Erben setze ich in die eine Hälfte meines Habs und Guts meinen lieben Sohn Johannem Antonium Grafen von Losintal und meine Töchter Anna Constantia Freiin von Spork, Maria Theresia von Scheidlern, Elisabeth Catharina von Bredau, Maria Josepha, alle Gräfinnen von Losintal, ein und will, daß gemäß kgl. Declaration und Novelle F. 25, mein Sohn Johann Anton $^{2}/_{3}$ allein, meine Töchter, alle zusammen zu gleichen Teilen, das übrige Drittel haben sollen.

6. Gemäß der kgl. Landesordnung P. 26 und besonderer kgl. Declaration und Novelle F. 25 verfüge ich über die zu meiner freien Disposition stehende Hälfte dergestalt, daß diese, soviel nach Abzug aller Legate übrig sein wird, meinen vier Töchtern und dem von meiner Tochter Maria Theresia geborenen und von mir erzogenen Töchterl, meiner Neffin Josepha, gehören soll, dergestalt, daß diese Hälfte in fünf gleiche Teile geteilt, und meinen Töchtern hievon vier Teile, und meiner Neffin der übrige 5. Teil gehören soll.

7. Herrn Andreas Christoph Frischmann, beider Rechte Doctor und geschworenem Landes-Advokaten als meinem Rechtsbeistand 150 fl.

8. Meinen Dienstboten doppelte Besoldung, dem alten Hans, der über 30 Jahre treu in meinen Diensten stand, dreifache Besoldung.

Schließlich behalte ich mir eventuelle Aenderungen vor. Codicille sollen ebenso wirksam sein, wie das Testament selbst.

Meine Erben sollen meinen letzten Willen sofort bei dem Amt der kgl. Landtafel publicieren und inscribieren lassen.

Prag, 8. Mai 1690.

(Handzeichen der Gräfin Anna Constantia von Losintal.)

Peter Niklaß Straha von Nadobylitz.	Graf Peter Wenzel von Frankenheimb.	Adam Max Alsamovsky von Langendorf.

Mit Bewilligung Sr. Majestät auf Ansuchen der Erben Wort für Wort eingeschrieben worden.

3. Johann Anton (Sohn).

A) Testament.

(357, G. 30.)

Anno 1721, am Dienstag nach dem Fest des heiligen Schutzengels, das ist den 2. September. Im Namen der allerheyligsten und ungetheylten Dreyfaltigkeit Gott des Vatters, Sohns und heyligen Geistes. Amen.

Ich Anton Losi, des heiligen römischen Reiches Graf von Losyntal, Ihrer Röm. Kaiserlichen Majestät Geheimer Rat, bekenne hiemit (folgen die gewöhnlichen Formeln).

1. Empfehle meine Seele (u. s. w.)

2. Wünsche möglichst einfach bestattet zu werden (folgen weitere Angaben).

3. Da mich der Allerhöchste mit einem Sohn Adamo Philippo gesegnet hat, setze ich ihn zu meinem Universal-Erben, sowohl im Fidei Commisso, welches mein seliger Vater Johann Anton Losi Graf von Losintal gestiftet hat und welches sich in dem 3. Citronfarbenen Quatern Anno 1682 d. 18. August sub Lit. A. 1 befindet, als auch in meinen übrigen Allodialgütern, quoque loco befindlichen Capitalien und anderen Effekten meinen oben erwähnten Sohn Adamum Philippum Grafen von Losinthal ein, mit der Bedingung, daß er sich nur standesgemäß verheirate und sein Erbgut bewahre und vermehre.

4. Da dieser mein Universal-Erbe annoch unmündig ist, setze ich zu seiner Vormünderin seine liebe Frau Mutter, meine Frau Ehegemahlin Franciscam Claudiam Gräfin Strassoldo ein, und hege zu ihr das Vertrauen, daß sie meinem Sohn nur das Beste raten wird. Zu ihrer Assistenz setze ich zwei Assistenz-Räte ein, nämlich den Hoch- und Wohlgeborenen Herrn Carl Joachim Grafen Bredau, ihrer Röm. Kaiserl. Majestät Geheimen Rat, wie auch den Wohlgeborenen Herrn Johann Hubert Freiherrn von Hartig-Berens. Meiner lieben Frau vermache ich zum Zeichen des Dankes für alle Liebe und Treue, die sie zeitlebens mir gegenüber bewiesen hat, zu allem Vermögen, das ihr laut der Ehepacten zusteht, überdies noch 10.000 Gulden bares Geld und viel Schmuck.



5. Da ich in der ganzen Zeit seit dem Ableben meines seligen Herrn Vaters für seine abgeschiedene Seele, wie auch für die meiner seligen Mutter und nicht minder meines abgestorbenen Bruders und der ganzen Freundschaft ihren Seelen jeden Tag eine heilige Messe habe lesen lassen, verbinde ich meine Erben, daß sie auch weiterhin die Gepflogenheit für die erwähnten Verstorbenen Messen lesen zu lassen, fortsetzen.

6. Sintemalen sich bei meiner Herrschaft Winternitz eine kleine Kapelle befindet, allwo unserer lieben Frau Maria-Hilf Bildnis von vielen tausend Bewohnern der umliegenden Ortschaften verehrt wird, bestimme ich, daß aus dieser kleinen Kapelle eine Kirche erbaut werde, damit die Ehre Gottes und seiner lieben Mutter bewahrt werde und bestimme dazu ein Capital von 12.000 fl. Das Capital der Fundation ist den Kreuzherren zu Tachau möglichst bald abzuführen.

7. Dem heiligen Johann Nepomuceno zur Auszierung des Leichnams zwei Diamanten.

8. Dem P. Wolff S. J., meinem Beichtvater, zur Errichtung und Exornation eines Altars nach seinen Intentionen bei St. Clement in Prag 1500 fl. Der heil. Walburga zur Ausschmückung ihres Altars 300 fl., welches Capital von meiner Herrschaft Tachau abzuführen ist. Den P. P. Franciscanis in Tachau 400 fl., dafür sind die obgenannten Messen zu lesen. Den P. P. Hybernis in Prag 600 fl. Den P. P. Capucinis bei St. Joseph in Prag 400 fl. Den armen Leuten auf meinen Gütern 300 fl.

Den Bedienten männl. und weiblichen Geschlechtes doppelte Besoldung. Dem Gergl Grümmer, meinem Kammerdiener, 300 fl. und besondere Protektion in meinem Hause.

Meiner Schwägerin Marie Eleonore von Strassoldo in Wien im jungfräulichen Kloster bei der Himmelspforten 2000 fl.

Folgen weitere Legate, u. a. für den hochgelehrten Herrn Johann Franz Löw Ritter von Erlsfeld Dr. phil., med. et iuris utriusque für die Cur während meiner letzten Krankheit, den auch hochgelehrten Herrn Franz Tobl, iuris utriusque doctor, für die Mühewaltung bei der Abfassung des Testamentes, und den Herrn Joh. Schmidt, Hyberno, phil. et med. doctor.

Meinem Buchhalter Christoph Funck, damit er auch der Vormünderin, und nach erlangter Volljährigkeit meinem Universal-Erben mit Rat und Tat beistehe, 2000 fl. Meines Buchhalters jetzigem Schreiber Anton Funck 50 fl.

Meinen sämtlichen Untertanen erlasse ich die Restantien, welche sie mir schuldig sind, bis auf den 4. Teil, gegen die Verpflichtung, den schuldigen 4. Teil pünktlich zu entrichten.

9. Da ich das Fideicommiss, welches ich angetreten habe, mit Aufwand von vielen tausend Gulden meliorieret habe, setze ich voraus und bringe den Successoribus Fideicommissi das Vertrauen entgegen, daß sie das Fideicommissum in seinem gegenwärtigen Stande belassen und weiter nicht viel anrühren. Dies wird ihnen auch viel eher zum Vorteil gereichen. Sollten sie aber Meliorationen vornehmen wollen, so tun sie es auf ihre eigenen Kosten.

Und dies ist mein letzter Wille. Nachträgliche Aenderungen und Zusätze behalte ich mir vor. Diese sind als ebenso rechtskräftig anzusehen, wie das Testament selbst. Mein letzter Wille ist nach meinem Tode der kgl. Landtafel in Böhmen einzuverleiben.

Zur Bekräftigung dessen mit meinem Siegel und dem Siegel meiner Zeugen versehen.

So geschehen Prag, 1. August 1721.

Johann Anton Graf von Losynthal.

Carl Graf von Bredau. Joseph Hubert Freiherr von Hartig.

Jos. Franz Löw Ritter von Erlsfeld.

B) Codicill.

Im Namen der allerheiligsten Dreifaltigkeit.[5])

Meiner liebsten Frau Ehegemahlin Francisca Claudia Gräfin von Strassoldo verschaffe ich außer dem, was sie von mir empfangen hat, und was in dem der kgl. Landtafel einzuverleibenden Testamente enthalten ist, überdies 50.000 fl., jedoch mit der Bedingung, daß, falls sie ihren Stand verändern und nicht mehr meinen gräflichen Namen führen sollte, sie nur den Usum fructum haben soll und nach ihrem Tode das Capital meinen Erben zufällt. Meine Erben haben meiner Frau, ihrer Mutter, solange sie es wünscht, freie Wohnung in meinem Hause in Prag zu gewähren.

Dieses Codicill ist der kgl. Landtafel einzuverleiben.

Prag, 8. August 1721.

Johann Anton Losy Graf von Losintal.

Carl Graf von Bredau. Joseph Hubert Freiherr von Hartig.

Joseph Franz Löw Ritter von Erlsfeld.

Dieses Testament ist mit Zustimmung seiner kais. kgl. Apostolischen Majestät Räten der kgl. Landtafel in Böhmen einverleibt und auf Ansuchen der Erben Wort für Wort aus seinem originali in diesem Quatern eingeschrieben worden.

---

[5]) Folgen noch weitere umständliche Formeln („bei vollkommen klarem Verstande . . . .“ u. s. w.) Irrtümlich erscheint hier statt des Namens seiner Frau Francisca Claudia der seiner Schwägerin Maria Eleonore; in den Text wurde der richtige Name eingesetzt.



C) Francisca Claudia, Vormundschaftsübernahme.

(357, H. 10.)

Anno 1721, am Dienstag nach dem Fest Mariae Geburt, d. i. den 9. Septembris.

Die hoch- und wohlgeborene verwitwete Francisca Claudia Gräfin Losy von Losintal, geb. von Strassoldo, hat sich vor seiner kais. und kgl. Apostolischen Majestät Räten im Amt der kgl. Landtafel persönlich bekannt, daß sie die von weiland ihrem vielgeliebten Gemahl, dem hoch- und wohlgeborenen Grafen Johann Anton Losy von Losintal ihr übertragene Vormundschaft über den in der Ehe mit Johann Anton Graf Losy erzeugten Sohn Adam Philipp Losy, Grafen von Losintal, die sie cum assistentia der hoch- und wohlgeborenen Herrn Carl Joachim Grafen Bredau, ihrer. Röm. kaiserl. Majestät Geheimen Rat, und Herrn Johann Hubert Freiherrn von Hartig-Berens, ausüben soll, zu übernehmen bereit sei, wie dies in dem Quatern der Testamente 1721, sub Lit. G. 30 ausdrücklich bemerkt sei. Sie verpflichte sich nicht nur, die ihr laut Ehepacten und laut Testament zufallenden Vermögensteile in genere, sondern in specie die ihr laut Codicill zufallenden 50.000 fl. zu Gunsten ihres Sohnes treulich zu verwalten, nichts davon zu vermindern, sondern immer nur auf die Vermehrung ihres Erbteiles bedacht zu sein.

4. Adam Philipp.

(459, Nagerlfarbener Quatern, L. 24.)

Anno 1781 am Montag nach dem Sonntag Exaudi, das ist den 28. May.

Im Namen der allerheiligsten Dreifaltigkeit .... Prag, 22. April 1781.

„Danach ich Adam Philipp Losy des heiligen römischen Reiches Graf von Losinthall, Ihrer Röm. Kaiserl. Königl. Majestät würklicher geheimer Rat, Kammerer und Ritter des goldenen Vließes mich entschlossen habe, meinen letzten Willen aufzusetzen."

(Folgen die gewöhnlichen Formeln.)

1. Empfehle ich meine Seele (u. s. w.). Der Leichnam soll nach Prag geführt und bei den P. P. Hybernis in der Familiengruft beigesetzt werden. Sofort nach dem Hinscheiden und nach den Exequien sollen 300 Messen gelesen werden.

2. Verschaffe ich der Arme-Leut-Casse, dann dem Militär-Invaliden-Institute, einem jeden 25.000 fl., in die Normal-Schulen aber 20.000 fl. Einen weiteren Beitrag bestimme ich zur Unterstützung armer adeliger Personen, überlasse es aber ganz dem Gutdünken meiner Frau und Universal-Erbin, wieviel sie geben will, ohne daß sie jemandem Rechenschaft schuldig sein soll.

3. Zur Belohnung der langjährigen Treue vermache ich meinen gesamten Haus-Officieren, Livrée-Bedienten und Stall-Leuten, dann allen übrigen hier zu Wien in meinen Diensten befindlichen Dienstboten männlichen und weiblichen Geschlechtes ihren ganzjährigen Gehalt und Besoldung auf ihre ganze Lebenszeit, die ihnen von meiner Frau und Universal-Erbin bis an ihr Lebens-Ende auszuzahlen sein wird. Die Steuern hat meine Universal-Erbin selbst zu tragen.

Zur Universal-Erbin meines beweglichen und unbeweglichen Vermögens, worüber ich allodialiter per ultimam voluntatem zu disponieren vermag, setze ich meine vielgeliebte Frau Gemahlin, die hohe und wohlgeborene Gräfin Losy von Losintal, geborene Fuchs von Brinbach und Dornheim ein, mit der Absicht, sie solle in dieser Einsetzung einen Beweis meiner Dankbarkeit für ihre Liebe ansehen.

Sollte dieser letzte Wille nicht als zierliches Testament gelten, so soll er wenigstens als donatio inter vivos oder mortis causa, legati confectio gelten oder ein anderer letzter Wille, eo quo de iure aut consuetudine potest valere modo. Nachträgliche Aenderungen oder Codicille haben als ebenso rechtskräftig zu gelten wie dieser letzte Wille. Ich wünsche, daß dieser letzte Wille nach meinem Tode der böhmischen Landtafel einverleibt wird. Mit meinem Siegel und dem Siegel meiner Zeugen versehen.

Graf von Losintal. Wien, 21. April 1781.

Franz Norbert Graf zu Trautmannsdorf als erbetener Zeuge.

Gundaker Thomas Graf von Sternberg
Josef Niklas Graf und Herr von Windischgraetz } als erbetener Zeuge.
Ernst Guido Graf von Harrach

Anheit ist dieses Testament in Gegenwart des Hof-Agentens von Haymerl in aedibus des Herrn Hofrats und Kanzleidirectors Baron von Kyrnmayr publicieret worden, so in originali alles Fleißes aufzubehalten, und denen Interessenten hievon auf Anlagen Abschriften zu erteilen sind.
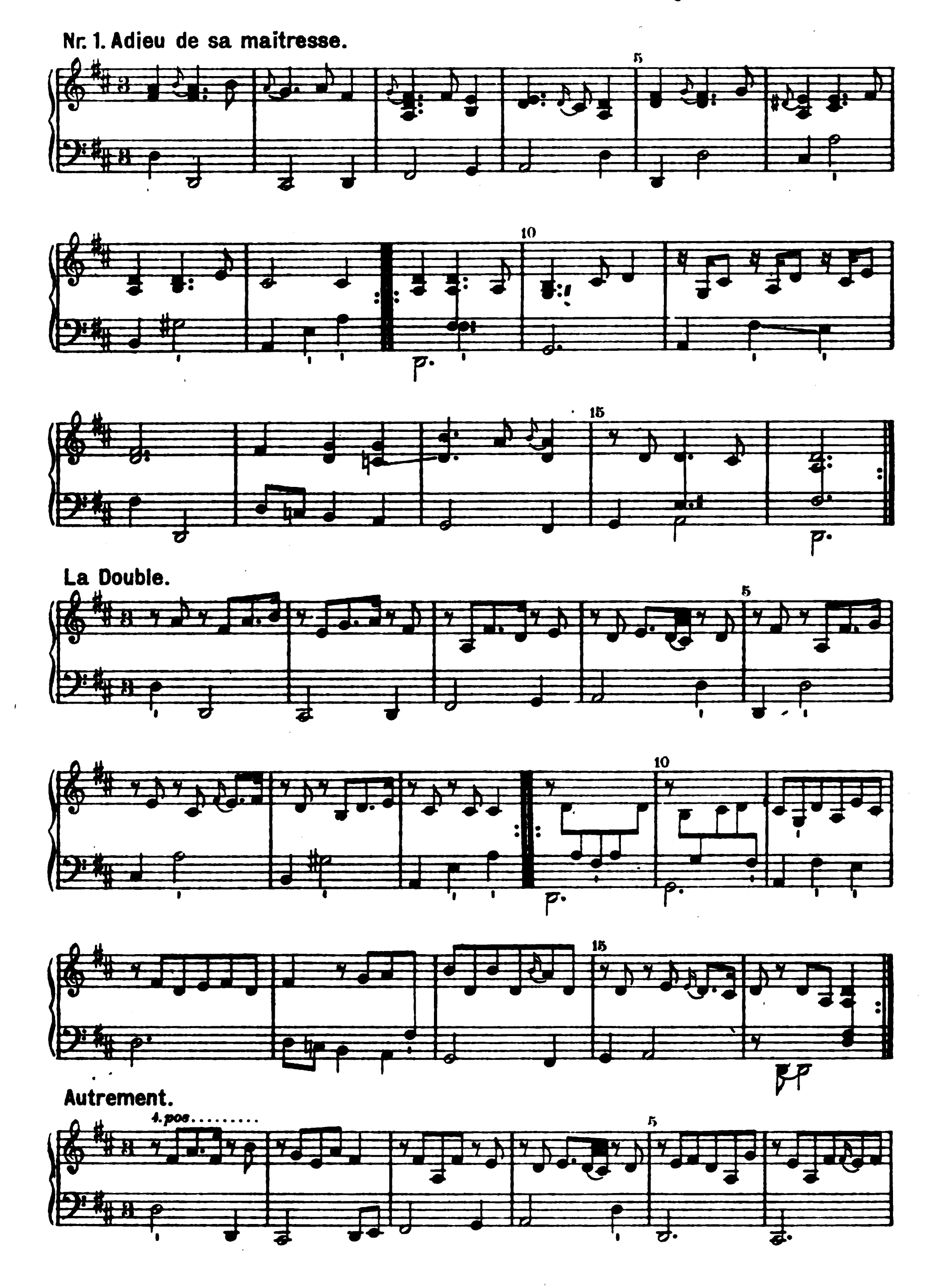
Der Supr. Aulae Majs.
Wien, 22. April 1781.
v. Rettenegg.
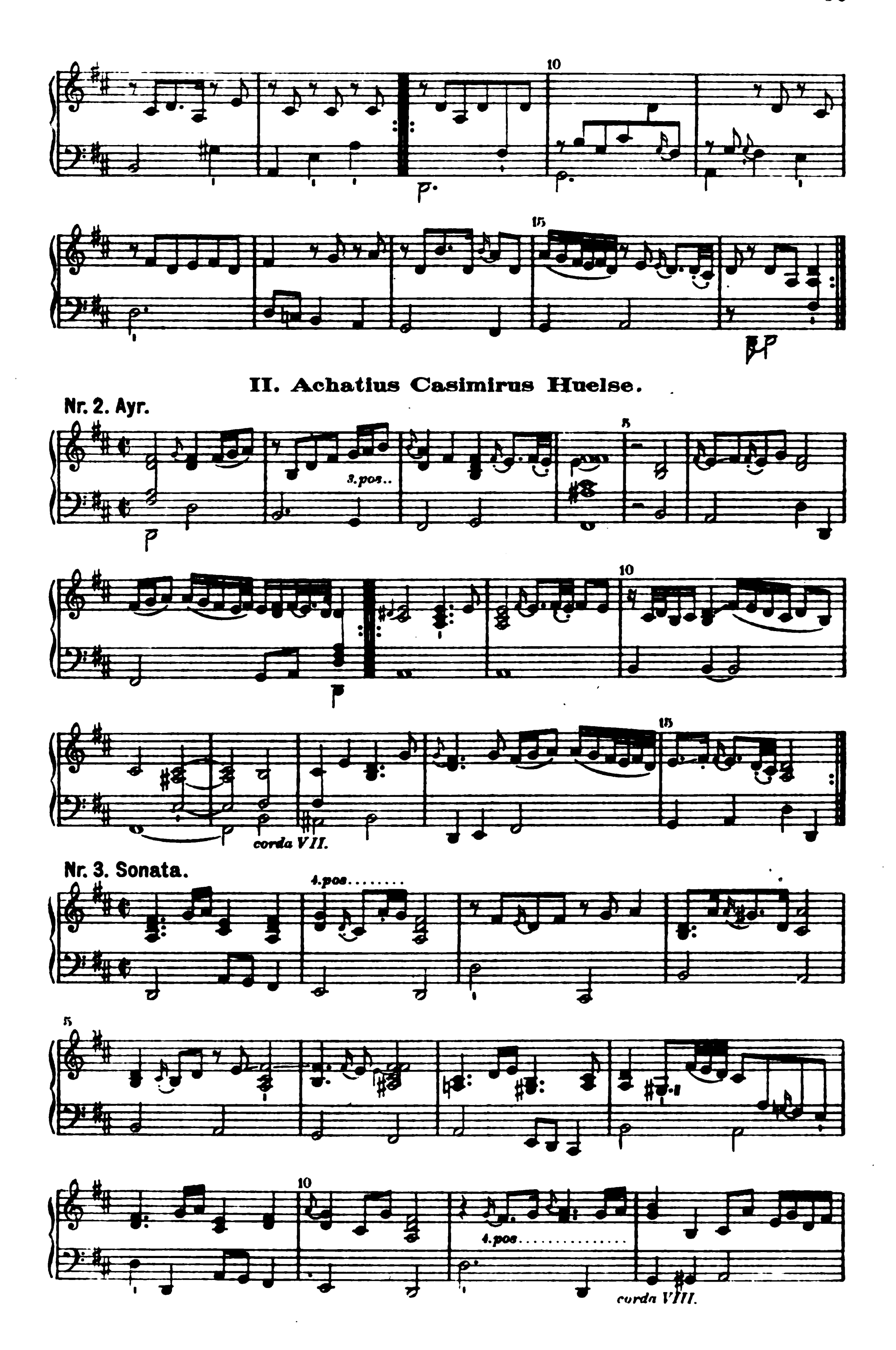
Obstehendes Testament ist der kgl. Landtafel mit Zustimmung Sr. Majestät Räten einverleibt und auf Verlangen der Interessenten aus seinem Original in diesem Quatern Wort für Wort abgeschrieben worden.
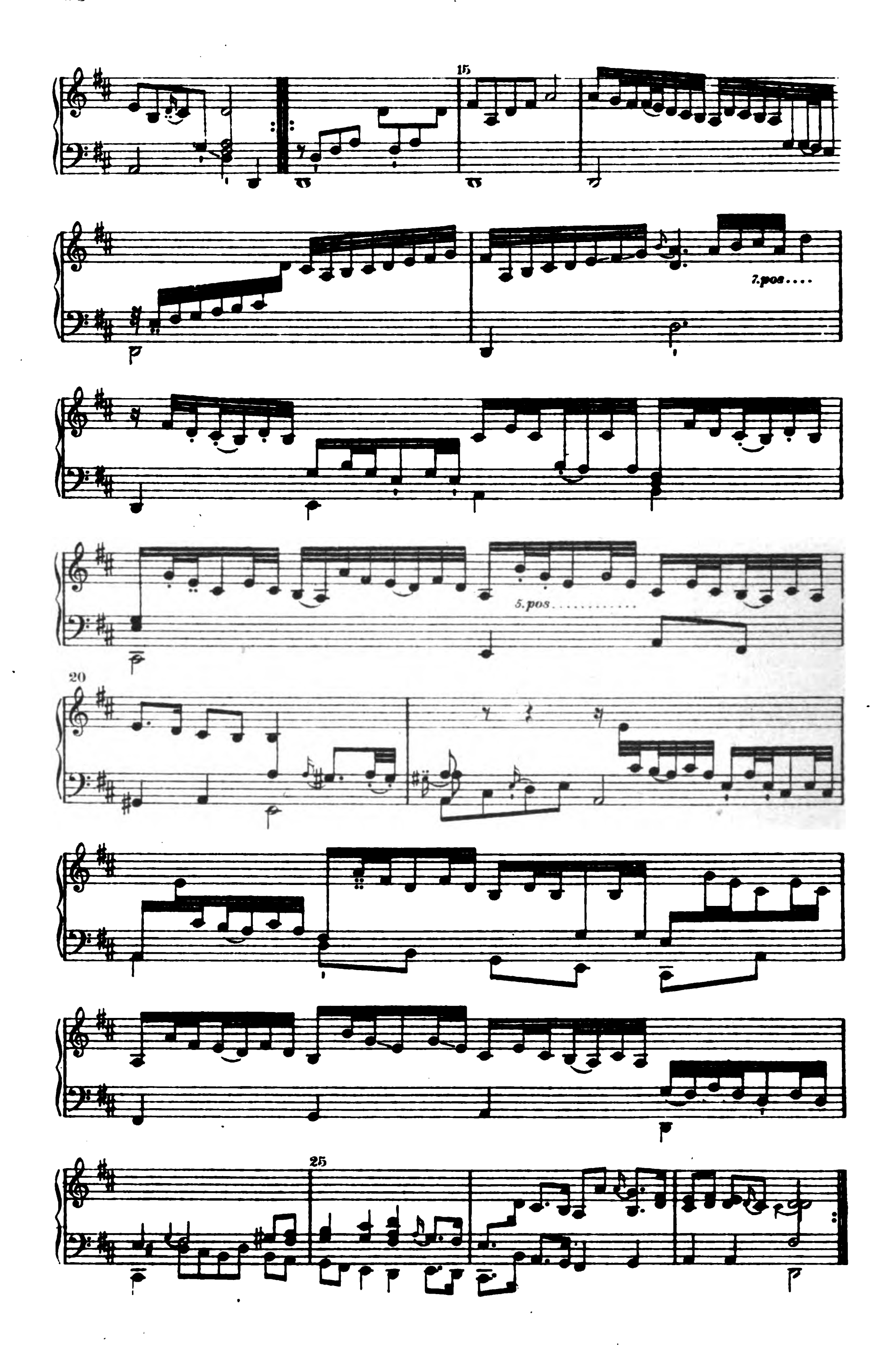


Musik - Beilage.

I. Johann Berthold Bernhard Bleystein.




10
15
II. Achatius Casimirus Huelse.
Nr. 2. Ayr.
3. pos..
5
10
15
corda VII.
Nr. 3. Sonata.
4. pos........
5
10
4. pos...............
corda VIII.


15
7.pos....
5.pos............
20
25

Die Wiener Liedmusik von 1778—1789.[1])

Von Dr. Irene Pollak-Schlaffenberg.

Vorliegende Abhandlung umfaßt den Zeitraum zwischen den Jahren 1778 und 1789, d. i. vom Erscheinen der ersten deutschen Liedersammlung in Wien bis zur ersten Herausgabe zweier Lieder Mozarts. Die Begründung für diese zeitliche Abgrenzung wird aus meiner Untersuchung hervorgehen. Die Arbeit ist eine rein stilkritische über die Entwicklung der Liederkomposition innerhalb dieses Zeitabschnittes, ohne dabei genau auf die Biographien der einzelnen Komponisten — von vielen ist kaum mehr als der bloße Name bekannt — einzugehen, noch sonstwie Forschungen bezüglich der Entstehung der einzelnen Sammlungen anzustellen. Beides wird nur insofern Berücksichtigung finden, als zur Feststellung der chronologischen Folge nötig ist. Es soll der Entwicklung einzelner Liedtypen von ihrer Entstehung an bis zu dem Höhepunkt und dem Vervollkommnungsgrade nachgegangen werden, die sie in Mozarts Kompositionen erreicht haben, indem sowohl die Texte als auch die Form, Thematik (Motivbildung) und Harmonik der Lieder, welche in dieser Zeit geschrieben wurden, einer genauen Untersuchung unterzogen werden, ohne dabei die chronologische Folge aus den Augen zu verlieren. Von den nur selten vorkommenden geistlichen Liedern wie auch von den Kantaten wird abgesehen.

Im Vergleich mit Deutschland (in dem Sinne der Abtrennung von Deutschösterreich) muß sofort auffallen, welche Unmenge von Liedern dort seit 1736 — man kann dieses Jahr als Erscheinungsjahr der „Singenden Muse" des Sperontes ansehen — produziert wurde und welche bedeutende Rolle die Liederkomposition im Musikleben Deutschlands einnahm. Schon die bedeutendsten Namen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wie z. B. Gräfe, Kirnberger, C. Ph. E. Bach, Hiller, J. A. P. Schulz, Neefe, später Reichardt und Zelter erinnern an die oft schon sehr schönen Leistungen der Berliner Schule, abgesehen von der neuen Hamburger Schule, von der Dessauer, der Leipziger, der Breslauer, der Schwäbischen und der Schweizer Schule[2]). Dem oberflächlichen Beobachter könnte es nun widersinnig erscheinen, daß in Wien, einer Stadt mit sonst so regem Musikleben, das deutsche Lied erst spät zu Worte kam und auch dann nur eine verhältnismäßig untergeordnete Stellung einnahm. Bedenkt man jedoch, welcher Art dieses Musikleben war, so wird bald auch diese späte Blüte eine Erklärung finden. In jener Zeit bevorzugte das Wiener Publikum, noch mehr als das anderer Großstädte, in der Vokalmusik die Kunst großen Stils, vor allem die italienische Oper (opera seria und buffa), auch wurden Oratorien und Kantaten aufgeführt („Musikalische Akademien", siehe die erste Anzeige im „Wiener Diarium" 1750). Daneben trat besonders durch den Einfluß Josefs II. das deutsche Singspiel hervor. Das Volk begnügte sich mit einfachen Liedern und hatte eine besondere Vorliebe für Possen.

Gegen Ende der Siebziger-Jahre begann das deutsche Kunstlied sich neu zu regen zugleich mit den ersten Singspielaufführungen und übernahm die Technik

[1]) Diese Arbeit dient als Einleitung zu der im folgenden Jahrgang unserer „Denkmäler" zur Veröffentlichung gelangenden Reihe von Liedern dieser Zeit. Der Leiter der Publikationen.

[2]) Genaueres hierüber s. Kretzschmar, Geschichte des neueren deutschen Liedes, I. S. 340.

und den Stil von anderen schon vorangegangenen Formen, von der Oper und vom Singspiel, desgleichen von der reinen Instrumentalmusik. Die Entwicklung des Wiener Liedes glich ganz und gar nicht derjenigen des deutschen Liedes, welches sich erst mühsam über das von der Instrumentalmusik übernommene Tanzlied (Sperontes), über komplizierte kontrapunktische Künsteleien (Gräfe, C. Ph. E. Bach, Kirnberger) fortschleppen mußte zu einem volkstümlich einfachen, wenngleich übertrieben naiven Typus (Hiller, Schulz) und erst später zu freieren lebendigen Formen gelangen konnte (Reichardt, Zelter, Sack etc.). Der Wiener hingegen benützte die schon vorgeschrittene Kunst der Deutschen, besonders das Singspiellied und die weiche Melodik und Gesangstechnik der Italiener im Verein mit der hochstehenden Instrumentaltechnik seiner Zeit zur Bildung neuer Typen, von denen ich als die wichtigsten nenne: das sentimentale Arienlied, welches, reich an Koloraturen und Schnörkeln ganz auf dem Boden der großen Opernarie stehend, erst spät sich zum ernsten gehaltvollen Stimmungslied entwickelte und die leichtere Ariette, eine Stilkreuzung[3]) zwischen volkstümlichen Singspiellied und italienischer Canzonetta. Diese Haupttypen, neben vielen Zwischenformen, wurden von den Wiener Komponisten immer weiter ausgebildet und in Mozart werden wir den Meister erkennen lernen, der auch im Liede alle Formen seiner Zeit zusammengefaßt und zur Vollendung gebracht hat. Nicht als Abschluß sind seine Lieder zu erklären, sondern als ein Höhepunkt, als die Kompositionen, welche die Merkmale des Wiener Liedes in der am meisten charakteristischen und zugleich schönsten Weise tragen.

Chronologische Reihenfolge der zu besprechenden Sammlungen.

Das von mir zusammengestellte chronologische Verzeichnis enthält alle von 1778 bis 1789 erschienenen Liedersammlungen, deren Komponisten geborene oder ansässige Wiener waren, ebenso auch Einzelerscheinungen. Hauptquellen hiefür waren die Ankündigungen im „Wiener Diarium" und in der „Wiener Zeitung", die Verlagskataloge von Artaria, Traeg, Breitkopf, Boßler u. a. und besonders die zahlreichen Musenalmanache. Die Sammlungen Philipp Hafners (1764) und Gölles (1777) kommen nur vergleichshalber zur Besprechung, da sie nicht zum eigentlichen Stoffe gehören. Die Angaben in Friedländers Verzeichnis sind nicht immer ganz zuverlässig, die meisten Sammlungen sind in eine viel zu späte Zeit verlegt[4]), andere werden gar nicht genannt. Das beigesetzte Kreuz † bedeutet, daß die betreffenden Sammlungen oder Lieder nicht aufzutreiben waren oder aber, daß sie zwar in den Katalogen genannt, in den Bibliotheken jedoch schon in Verlust geraten sein mögen oder, wie so viele andere wertvolle Werke, verstaubt in irgend einer Ecke einer vergessenen Büchersammlung noch heute liegen.

1778 J. A. Steffan: „Sammlung deutscher Lieder für das Clavier." I. Teil. Wien, bei Kurzböck.

1779 J. A. Steffan: „Sammlung deutscher Lieder für das Clavier." II. Teil.
Holzer: „Lieder mit Begleitung des Fortepiano." Leipzig, bei Schwickert.

1780 J. A. Steffan: „Sammlung deutscher Lieder für das Clavier." III. Teil.

1781 Mittwoch, den 4. April, Ankündigung in der „Wiener Zeitung": „Romanzen- und Schäferlieder auf das Fortepiano. Auserlesene Gedichte von beiden Stolbergs, Weiße und Jacobi (Komponist ungenannt) haben Stoffe zu diesen 12 Liedern gegeben."
Vielleicht blieb es bei der bloßen Ankündigung oder die Sammlung ist verloren gegangen.

[3]) S. Prf. Dr. Guido Adler, Der Stil in der Musik. S. 40.

[4]) Vgl. Friedländer „Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert". Bd. I. Bibliographie der Liedersammlungen. S. 1 bis 62.



Schenk: 3 Lieder im Wienerischen Musenalmanach.
Steffan: 1 Lied im Wienerischen Musenalmanach.

1782 Haydn: „XII Lieder aus den besten Dichtern in die Musik gesetzt beym Klavier zu singen, vom Fürstl. Esterhazyschen Kapellmeister Herrn J. Haydn. I. Teil. 1 fl. 30."

Anzeige von Artaria in der „Wiener Zeitung" vom 29. Dezember 1781.

Schenk: 2 Lieder im Wienerischen Musenalmanach.
Stadler: 1 Lied im Vossischen Musenalmanach.
„Lied wies herging bey der höchst schaudervollen Exekution, welche im Monate Hornung an einigen Hundert eingesperrten Schwestern in Wien vollzogen worden, etc. etc., mit Musik fürs Klavier, 6 kr." †

„Wiener Zeitung" vom 6. Juli. Dies ist wohl eine der vielen Gelegenheitskompositionen in fliegenden Blättern. Vgl. heutzutage aktuelle Couplets.

J. A. Steffan: „Sammlung deutscher Lieder für das Clavier". IV. Teil.

1783 Schenk: 2 Lieder im Wienerischen Musenalmanach.
Stadler: 1 Lied im Wienerischen Musenalmanach.
J. H. O. „12 Lieder mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von J. H. O. bey Hartmann, Wien." †

Anzeige in Cramers Magazin, 1783.

1784 J. Haydn: „XII Lieder für das Klavier" gewidmet dem Freulen Liebe Edle von Kreuznern, II. Teil bey Artaria."

Anzeige in der „Wiener Zeitung" vom 27. Dezember 1783 für den kommenden Fasching.

F. A. Hoffmeister: „Eine Sammlung deutscher Lieder für das Fortepiano und eine Singstimme", I. Heft. †

Anzeige des Hoffmeisterschen Verlages vom 24. Jänner 1784 in der „Wiener Zeitung" und vom 24. April von R. Gräffer. Vom Komponisten als „bestehend aus Rezitationen, großen und kleinen Arien" bezeichnet.

I. — A. v. B. — j.: 2 Lieder im Wiener Musenalmanach.
Bey Jos. Kuhn, kgl. Buchbinder: „Klagelied eines Stubenmädchens über die Untreue des männlichen Geschlechts, mit Musik fürs Klavier." †

Anzeige vom 13. März in der „Wiener Zeitung".

A. König: „Lieder beym Klavier mit Melodien." 1 fl. 45 kr. †

Anzeige von Torricella in der „Wiener Zeitung" vom 7. Juli, wahrscheinlich ist es der sonst unbekannte Freiherr Anton von König, von dem im Musikverein Wien ein Quartett im Autogr. liegt.

1785 Ruprecht: „6 Lieder für das Pianoforte oder Clavier."

Anzeige vom 8. Jänner.

Pohl: „Lieder mit Melodien fürs Clavier von Wilhelm Pohl."
— „Conduce modos, amanda voce quos quos reddas" (Horat.) Breslau bei Leuckart u. Comp. 1785.
Kozeluch: „XV Lieder beym Clavier zum Singen in Musik gesetzt von L. Kozeluch."

Anzeige bei Traeg, 30. April.

— „XII Lieder mit Melodien."

Anzeige bey Torricella, 17. Mai.

Grünwald: „12 Lieder für das Klavier oder Fortepiano."
Stadler: „XII Lieder von Gellert." †

Im Musikverein, Wien, verloren gegangen.

Baumberg: „12 deutsche Lieder auf das Klavier, gesammelt aus den besten Gedichten unserer Zeit, I. Teil", bey Artaria. †

Dieser J. C. Baumberg (der Katalog der Berliner kgl. Hausbibliothek schreibt J. L.) war nach Gerber und Fétis vermutlich ein Wiener und ließ noch folgende Werke erscheinen: 6 Trios à 2 Flauti trav. et Vcl. ou Fagot, oe. 1. Amst., 1783, Hummel, 3 Stb. 1790 (br. Mus.) 6 Quatuors concert, p. 2 V., A. et B. oe. 2. Berlin ou Amsterdam 1784, Hummel, Stb. (Berl. K. H.)



Rigler: „12 Oden und Lieder bey Artaria."
S. Biographie unten.

Schrattenbach: „XII Lieder bey Artaria." †
1800 bei Mollo, s. Biogr.

Stubenvoll: „VI deutsche Lieder, Maynz." †
S. Biogr.

Holzer: 2 Lieder im Wienerischen Musenalmanach.

1786 Marie Therese Paradis: „12 Lieder auf ihrer Reise in Musik gesetzt". Leipzig, bei Breitkopf.

Joh. Christ. Hackel: „18 deutsche Lieder samt einem Klavierauszuge von einer Arie des Herrn R. ** in Musik gesetzt", Wien, bei Schönfeld.

1787 Müllner: „14 deutsche Lieder mit Melodien zum Clavier oder zur Pedalharfe von Dlle. Josephe Müllner", bei Hochleitner. †
Anzeige vom 2. Mai, s. Biogr.

Holzer: „XII deutsche Lieder mit Melodien beym Clavier bey Artaria."
Ankündigung des Verlages Kozeluch, Breunerstr. Nr. 115, in der „Wiener Zeitung" zum Preise von 1 fl. 30.

Ferdinand Kauer: 6 Lieder. †
Anzeige in der „Wiener Zeitung" im Dezember. Diese Sammlung wird in einem Verzeichnis sämtlicher Werke des bekannten Singspielkomponisten (1751 bis 1831) genannt und ist sonst unbekannt geblieben. Möglich, ja wahrscheinlich ist es, daß sie nur Lieder aus den Singspielen enthält.

1788 F. A. Hoffmeister: 8 Lieder, Mskr.
S. Biogr.

F. A. Hoffmeister: 6 Lieder, Artaria. †
S. Biogr.

1789 Mozart I: „Zwey deutsche Arien zum Singen beym Clavier", Artaria.
Ankündigung vom 2. Mai.

Zu den zahlreichen Nachdrucken aus dieser Zeit gehören auch die 1788 erschienenen: X Lieder beim Clavier zu singen, in Musik gesetzt von Stadler bey Artaria. Diese Sammlung enthält 10 Lieder aus der Sammlung „XV Lieder" von Kozeluch (1785), und zwar Nr. 8, 1, 2, 4, 5, 10, 11, 12, 13, 15. Friedländer und mehrere Lexika führen diese Lieder als Stadlers Kompositionen an, obzwar sie, wie gesagt, nur Nachdrucke sind. Ebenso verhält es sich mit der Sammlung „XII Lieder mit Melodien beym Clavier zu Singen von J. F. Sterkel", herausgegeben bei Artaria, die ohne Angabe der Jahreszahl — Friedländer nennt 1785?[5]) — wahrscheinlich auch erst zu dieser Zeit erschienen ist. Sie enthält Lieder von Hoffmeister — transponiert — und zwar Nr. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, also alle Lieder in der gleichen Reihenfolge; die vier darauffolgenden Lieder sind nicht bekannt, ob sie ebenso nicht von Sterkel stammen, ist also ungewiß.

Die Biographien der in Betracht kommenden Komponisten bringe ich so kurz als möglich mit Angabe der Literatur. Nur was auf Grund eigener Forschungen hinzuzufügen mir gelungen ist (dies kommt in größerem Umfange nur bei Ruprecht in Betracht), werde ich genauer ausführen.

Joseph Anton Stephan, meist Steffan geschrieben, geboren zu Kopidlno in Böhmen den 14. März 1726, gestorben in Wien den 12. April 1797, erhielt als Sängerknabe den ersten Unterricht in seinem Geburtsorte, kam dann nach Wien, wo er Klavier- und Kompositionsschüler Wagenseils wurde; indeß er „ging aber doch seine eigenen Wege und wählte sich eine eigene Manier" (Gerber 1790). Seinen Lebensunterhalt verschaffte er sich als Klavierlehrer; er war in den angesehensten Häusern wie auch bei Hof sehr beliebt, wo er als k. k. Hofklaviermeister auch die

[5]) S. Max Friedländer „Das deutsche Lied im 18. Jhdt.". I. 1. S. 41, 317.

Erzherzoginnen Maria Antoinette, Maria Carolina und Elisabeth unterrichtete.[6]) Außerdem gehörten zu seinen Schülerinnen Fräulein Madeleine Kurzböck und Frau Karoline Pichler, damals noch Fräulein von Greiner, welche in ihren „Denkwürdigkeiten“ 1844 manches Interessante über ihren Lehrmeister berichtet (Bd. I, S. 40, unter anderem: „Steffann komponierte mit Glück, seine 3 Sammlungen von deutschen Liedern machten damals (vor 50 bis 52 Jahren) Epoche und brachen dem deutschen Gesange Bahn“). Öffentlich scheint Steffan nie gespielt zu haben (Hanslik, Geschichte des Konzertwesens,, II 44), hatte aber einen sehr guten Ruf (Nicolai „Reisen“ 1781 im Jahrbuch der Tonkunst 1796: „Die alten Kompositionen Steffans brillieren noch unter ihren (K. Pichlers) Händen“). Steffan leitete auch den Gesangsunterricht an den Normalschulen und wurde von der Kaiserin durch ein Geschenk von 50 Dukaten ausgezeichnet, als beim Beschlusse der öffentlichen Prüfung die „31 Offiziere und Gemeinen“ ein von ihm verfaßtes Lied (s. Wiener Musikverein) vortrugen. So viel sich finden ließ, war er der erste, der in Wien deutsche Gedichte komponierte — was auch aus der Vorrede zu seiner ersten Sammlung, aus den Urteilen von Zeitungen und Schriftstellern (s. Pichler) hervorgeht. Sein Jugendfreund und Gönner Hofrat von Greiner, der Vater der Karoline, munterte ihn hauptsächlich dazu auf und wählte ihm auch die Texte aus; auch Haydn wandte sich der Texte wegen an Greiner. Drei Sammlungen (1778, 1779, 1782) sind von Steffan, die dritte (1780) ist von Carl Friberth und Leopold Hoffmann, welche beide auch das Haus Greiners besuchten. Die Lieder waren bald sehr bekannt, besonders die Romanze von Claudius „Phidile“ und das „Veilchen im Hornung“.

In vorgerücktem Alter bildete sich auf beiden Augen Steffans der graue Star, er wurde ziemlich glücklich operiert, erhielt aber nie wieder den scharfen Blick (s. Vorrede zur ersten Sammlung). Er starb am Schlagfluß, 71 Jahre alt, am 12. April 1797, welches Datum nach dem Totenprotokoll als das einzig richtige anzusehen ist („bei der klein Landskron“ Nr. 588 im Wintergassl plötzlich gestorben“).

Dlabacz [7]) nennt drei österreichische Komponisten dieses Namens, die wahrscheinlich eine und dieselbe Person bezeichnen. Ob seine Behauptungen richtig sind, daß die in den österreichischen Staaten eingeführten Kirchenlieder von ihm verfaßt seien und daß ein von ihm komponiertes Oratorium „Der unschuldig angeklagte und zum Kreuztode verurteilte Weltheiland“ beim heiligen Grabe der barmherzigen Brüder in Prag 1757 aufgeführt worden sei, dies festzustellen wäre nur nach einer Spezialuntersuchung möglich. Tatsächlich finden sich Kompositionen von Steffan, Kozeluch, Maschek, Dussek, Gautsch, Ab. Lang etc. zu mehr- und einstimmigen Kirchengesängen in der Sammlung: „Lieder zur öffentlichen und häuslichen Andacht mit Melodien von den besten größtenteils vaterländischen Meistern, nebst einem Anhang von Gebethen.“ Herausgegeben am k. k. Normalschulinstitut, Prag 1783.

Über seine sonstigen Werke, größtenteils Klavierkompositionen (Sonaten, Preludien etc.), aber auch Symphonien, Konzerte etc. und Kirchenkompositionen gibt Eitner Auskunft. (Ein Andante mit seinem Porträt ist in der kgl. Bibl. Berlin, ein Schattenriß im Musikverein, Wien.) Nicht von Eitner erwähnt sind 25 Variationen über das böhmische Lied: „Muj mily Janku“ (s. Dlabacz).[8])

Die einzige Rezension über Steffan konnte ich in „Marpurgs kritischen Briefen“ 1761, II 134, finden, wo der Kritiker bei einer Besprechung der „Divertimenti e sonate di Cimbalo“ sich sehr scharf gegen diese „gewöhnliche Art der Italiener,

[6]) Zur gleichen Zeit unterrichteten bei Hof in Klavier Wenzel Birk († 1763), Matthäus Schlöger († 1766), Wagenseil († 1777), seit 1781 auch der nachmalige Hoforganist Georg Summer und Leopold Kozeluch, in Gesang Battista Mancini aus Bologna (1774: „Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato“).

[7]) Allgemeines historisches Kunstlexikon für Böhmen und auch zum Teil für Mähren und Schlesien.

[8]) Im Musikverein Wien liegen die Stimmbücher (Ms.) zu einem mit „Steffan“ gezeichneten Singspiel: „Der Doktor Daunderlaun“, in zwei Aufzügen.



einen Baß mit gebrochenen Sechzehnteilen oder mit Triolen, die altdeutschen Murkypassagen und die deutschitalienischen Trommelgänge" ausspricht. Schon der Anfang charakterisiert sehr scharf: „Ich kann nicht sagen, ob Herr Steffan den Herrn Wagenseil oder dieser jenen zum Muster genommen hat."

Johann Holzer: Über das Leben dieses Komponisten ist so gut wie gar nichts bekannt. Was ich finden konnte, ist folgendes: Ein Pianist dieses Namens lebte im letzten Jahrzehnt des 18. und im ersten des 19. Jahrhunderts als Organist in Wien und war als trefflicher Meister seines Instruments bekannt. Nicolai schreibt in den „Reisen" (Bd. IV, S. 541): „Herr Holzer, ein sehr guter Klavierspieler, komponiert auch." In der „Leipziger Allgemeinen Zeitung" (II, 455) finden sich ziemlich kühl gehaltene Rezensionen über einige Kammermusik- und Klavierwerke, welche als konzertgemäß brillant, als „für gewisse Liebhaber günstig passend" bezeichnet werden. Er scheint wenig komponiert oder nur wenig veröffentlicht zu haben, denn es finden sich nur vereinzelte Anzeigen in den zeitgenössischen Verlagskatalogen. Es ist mir durch Zufall gelungen, im Musikverein eine bis dato in der Musikliteratur unbekannt gebliebene Sammlung: „XII deutsche Lieder" von Holzer zu finden, welche ich in das Jahr 1787 verlege.[9]) (Die erste Sammlung erschien 1779.) Diese Lieder zählen zu den besten ihrer Zeit. Außerdem liegen im Musikverein von seiner Komposition ein Trio in *G* für Fortepiano, V. und Vc., op. 7, und Sonaten (in F, A, C) für Fortepiano, Viola und Vc. Berühmt dürfte Holzer nach diesen spärlichen Nachrichten wohl kaum gewesen sein, sehr mit Unrecht allerdings. Am Ende der Sammlung 1779 steht folgende „Vorerinnerung": „Gegenwärtige Lieder sind von einem jungen Tonkünstler in Wien, der Aufmunterung verdient. Er hat sie verfaßt, einige seiner Freunde zu ergötzen. Auf diese Art kamen sie in eine Hand, welche sie für würdig hielt, in einem größeren Umkreis als der, wofür sie bestimmt waren, bekannt gemacht zu werden. Ich übernahm solches, etc. . . . Der Verleger."

Carl Friberth (Frieberth, beide Schreibweisen finden sich auf Autogrammen), geboren den 7. Juni 1736 zu Wullersdorf in Niederösterreich, gestorben den 6. August 1816 zu Wien, nahm in Wien Gesangsunterricht bei Bonno und Kompositionsunterricht bei Florian Gaßmann. Vom Prinzen von Hildburghausen für dessen Konzerte engagiert, sang er gleichzeitig im Dom ersten Tenor und wirkte auch bei den italienischen Opernvorstellungen in den k. k. Lustschlössern mit.[10]) 1759—67 als Tenorist in der Kapelle des Fürsten Esterhazy (300, später 482 fl. Gehalt), war er viele Jahre hindurch der bedeutendste Sänger und für Haydn von besonderer Wichtigkeit, sowohl als Sänger wie auch als Verfasser von Operntexten (z. B. ist der Text zu „Incontro improvviso" von Friberth). 1776 verließ er die Kapelle und ging nach Wien, wo er als Kapellmeister in der oberen und unteren Jesuitenkirche (Pfarrkirche am Hof und Universitätskirche) wirkte. Er war sehr beliebt und erhielt sogar auf einer Reise nach Italien (1796 auf Kosten des Fürsten unternommen) vom Papste den Orden vom goldenen Sporn, „wegen seiner Verdienste in der Musik". Er war langjähriges Mitglied der Tonkünstlersozietät „Haydn", als Sänger, Assessor, Sekretär und Rechnungsrevisor und weiter 1812 deren Ehrenmitglied. 1769 hatte er eine Sängerin der fürstlichen Kapelle, Magdalena Spängler, geheiratet, die auf Haydns Empfehlung hin, obwohl nur dritte Diskantistin, den bis dahin höchsten Gehalt von 500 fl. jährlich bezog. Als Gesangslehrer sehr gelobt,[11]) war er besonders wegen seiner großen Vorsicht beim Unterricht bekannt, die ihren Grund wohl in der zarten Gesundheit seiner Tochter Antonia hatte, welche er zu einer guten Sängerin ausbildete (Fétis). Zu seinen

[9]) Diese Zeitannahme meinerseits wurde bestätigt durch eine Ankündigung eben dieser Sammlung in einem Verlagskatalog von Kozeluch aus dem Jahre 1787.

[10]) S. Pohl „Haydn". I. S. 270.

[11]) Schönfeld spricht im „Jahrbuch der Tonkunst", 1796, von der „gefälligen Friberthschen Methode".

Kompositionen gehören größtenteils Kirchenwerke, z. B. neun Messen, fünf Motetten, ein Stabat mater, ein Requiem, Gradualien und Offertorien etc. etc. (s. Eitner).

Leopold Hoffmann (Hofmann) ist 1738 geboren und am 17. März 1793 (nicht 1792!) zu Wien gestorben.[12]) 1772 übernahm er die Kapellmeisterstelle zu Sankt Stephan als Nachfolger Georg v. Reutters und bekleidete zugleich das Amt eines Chordirektors von St. Peter. Mozart, im Mäi 1791 zu Hoffmanns Adjunkt ernannt, hätte die nächste Anwartschaft auf diese Stelle gehabt, welche infolge seines kurz darauf erfolgten Ablebens später von Albrechtsberger eingenommen wurde.

Hoffmann scheint sehr beliebt gewesen zu sein. Seine Kompositionen sind größtenteils ungedruckt; so liegen im Archiv zu St. Stephan Messen, Gradualien, ein Requiem; im Schottenstifte, in Klosterneuburg, etc. Offertorien, Hymnen u. a. m. Weltliche Kompositionen z. B. Symphonien, Konzerte, Quartette, Trios, Divertissements etc., sind im Besitz auswärtiger Bibliotheken und des Musikvereins Wien. Nicolai, Bd. IV, schreibt: „Leopold Hoffmann, Kapellmeister zu St. Stephan in Wien, ein guter Kirchenkomponist, hat besonders durch seine Violinkonzerte und andere Violinsachen, welche voll edlen Gesanges sind, das Verdienst, dieses Instrument, dessen Anwendung in Wien so gesunken war, zuerst auf seinen wahren Zweck, auf Ausdruck und Führung zurückgeführt zu haben. Anton Hoffmann, ein Bruder des Kapellmeisters, ist ein guter Violinspieler."

Was über die Entstehung der Haydnschen Sammlung[13]) zu berichten ist, habe ich Pohls zweitem Band entnommen: Haydn wandte sich wegen der Texte an Hofrath von Greiner und holte dann dessen „Gutachten in betreff des Ausdruckes" ein. Wieder bat er um ein zweites Dutzend, „aber nur gute und mannigfaltige, damit ich dabey Wahl habe, denn es fügt sich, daß mancher Text eine wahre Antipathie wider den Componisten oder der Componist wider den Text hat." Er fürchtete auch wegen Nr. 12, daß es „vielleicht wegen der strengen Censur nicht wird erlaubt werden, mir wäre es leyd darum, indem ich eine ausnehmend gut passende Aria darauf gemacht." Diese Sorge war unnötig und auch die Kritik fiel milde aus. Im Juni 1781 waren die zwölf Lieder fertig und Haydn sang sie seinem Freunde, dem Abbé Stadler, selbst am Klaviere vor. Erschienen sind sie 1782 (s. Wiener Zeitung).

Haydn hatte eine große Achtung vor seiner Liedkomposition und meinte, daß sie „durch mannigfaltig natürlichen schönen und leichten Gesang vielleicht alles bisherige übertreffen würden". (Vgl. den Brief über Leopold Hoffmann). Vom Verleger forderte er 30 fl. Honorar, bekam aber nur einen Dukaten per Stück „aber niemand sollte darum etwas wissen". Das schöne Titelblatt der Sammlung war von C. Schütz entworfen und gestochen und auch sonst „alles deutlich und rein gestochen und nicht gedruckt". Haydn wollte diese Lieder zuerst „aus besonderer Hochachtung der Mademoiselle Clair" widmen, „sie ist die Göttin meines Fürsten", so schreibt er, „und Sie werden wol einsehen, was dergleichen Dinge für Eindruck machen". Auch sollte die Sammlung erst am 19. November, am Namenstag dieser Schönen, erscheinen. Bald aber heißt es: „Mit der Dedikation stehe ich noch im Zweifel, ob ich es jener oder einer anderen dedicieren soll", was sich ja auch bestätigt hat, wie aus dem Titel der Sammlung zu ersehen ist. Kritiken finden sich in Cramers „Magazin" 1783, I, 456 und in Forkels musikalischem allgemeinen Almanach 1783. Beide sind sehr ungünstig. Cramer schreibt: „Eines Haydn sind diese Lieder nicht würdig. Vermutlich hat er aber nicht die Absicht gehabt, seinen Ruhm zu vergrößern, sondern nur den Liebhabern oder Liebhaberinnen von einer gewissen

---

[12]) S. Totenprotokolle: Herr Leopold Hofmann, Kapellmeister bei St. Stephan, hier gebürtig, ist im Kapellhause Nr. 858 nächst St. Stephan an der Lebererhärtung gestorben, 55 Jahre alt.

[13]) In der neuen Ausgabe erschienen bei Peters Nr. 1351, her. von Alfred Dörffel, aus der ersten Sammlung: Nr. 3, 5, 6, 7, 8, 10, 11, bei Peters Nr. 12, 27, 15, 28, 30, 26, 25; aus der zweiten Sammlung: Nr. 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, bei Peters Nr. 16, 29, 31, 24, 14, 11, 9, 8, 23, 10.



Klasse ein Vergnügen damit zu machen. Niemand wird daher daran zweifeln, daß Herr Haydn diese Lieder hätte besser machen können, wenn er gewollt hätte. Ob er es nicht gesollt hätte, ist eine andere Frage."

Dieses Urteil über die erste Sammlung tadelt somit die ganze Wiener Liedkomposition und ist als der Ausdruck des Gegensatzes zwischen Norden und Süden, zwischen Theoretikern und Praktikern, zwischen norddeutscher Strenge und leichter italianisierter Wiener Kunst aufzufassen. Ergötzlich ist es, welchen Zorn Leopold Hoffmanns Vertonungen der Lieder: „An Thyrsis", „Landlust" und „Trost unglücklicher Liebe" bei Haydn erregten, wie sich aus seinem Brief an Artaria, 1781, erkennen läßt: „Diese drei Lieder sind von Herrn Kapellmeister Hofmann (unter uns) elendig komponiert, ..." Er nennt ihn einen „Prahlhans, der da glaubt, den Parnass alleinig gefressen zu haben" und spricht von „Hoffmannschen Gassenliedern". Haydn hat die gleichen Texte dann selbst komponiert.

Franz Anton Hoffmeister, geboren 1754 zu Rothenburg am Neckar, gestorben am 10. Februar 1812 zu Wien, kam mit vierzehn Jahren nach Wien, wo er nach Beendigung seiner juridischen Studien sich ganz der Musik widmete und als Komponist und Kirchenkapellmeister sich einen bedeutenden Namen erwarb. 1783 gründete er eine eigene Musikalienniederlage, 1792 in Linz und Wien eine k. k. priv. Buchhandlung.[14]) Unter seinen Kompositionen warden besonders die Instrumentalwerke sehr beliebt, so seine zahlreichen Symphonien, Konzerte, Sonaten, die Kammermusik, etc. Er schrieb auch Opern, Singspiele, vierstimmige Männerchöre u. a. m. (s. Eitner). Die Sammlungen von je 6 und 4 Liedern (s. Verlagskataloge 1788) sind meines Wissens nirgends mehr erhalten. Je 4 und 8 Lieder lagen im Musikverein, Wien[15]); die letzteren, ein Manuskript, verlege ich in die Zeit nach 1786 (ein Datum fehlt), nicht nur der Komposition, sondern auch der Texte halber, welche beide mit der Sammlung Hackels auffallend übereinstimmen, so daß man diesen als Nachahmer seines berühmteren Kollegen auf dem Gebiete der Komposition fast eines kleinen Diebstahls beschuldigen möchte. Die ersteren dürften verloren gegangen sein.

Über Martin Ruprecht finden sich sehr viele einander widersprechende Angaben, in die einige Klarheit zu bringen mir teilweise gelungen ist. Eitner nennt ihn Stephan Ruprecht, ebenso Fétis und das Verzeichnis der Sammlungen des Wiener Musikvereines; der richtige Vorname dürfte Martin sein, welcher ihm nicht nur als Mitglied der Hofburgkapelle beigelegt wird, sondern auch in der Anzeige eines neuen Kalenders[16]), der Bilder von Gelehrten Wiens und den Mitgliedern der Hoftheater zu bringen verspricht. (Diesen Kalender mit seinem Bild konnte ich nicht auftreiben). Auch das Wiener Totenprotokoll nennt ihn M. Ruprecht. Es liegen nun folgende Nachrichten vor: Aus den Verzeichnissen der k. k. Hofkapelle: Martin Ruprecht von 1789 an Tenorsänger der k. k. Hofkapelle, † 7. Juni 1800, 42 Jahre alt. 1793 Tenorist M. R. (400 fl.). Aus den Wiener Totenprotokollen vom 7. Juni 1800: Herr M. Ruprecht, ledig, Tenorist in der k. k. Hofkapelle, vom Trienterhof Nr. 896 in der Stadt an der Auszehrung gestorben, 42 Jahre alt. Daß er Mitglied der Nationalschauspielergesellschaft gewesen, geht aus vielen Personalverzeichnissen hervor. So sang er nach Jahn (I, 710) bei der Aufführung der „Bergknappen" am 14. Februar 1778 die Tenorpartie. Im Verzeichnisse 1781—83 wird er mit 700 fl. Gehalt angegeben, scheint also nur untergeordnete Rollen gespielt zu haben. 1785 findet sich oft der Name R. auch in Kammerdienerrollen, ebenso im Personale der „Herrn des rezi-

[14]) Bei einer Kunstreise 1798 gründete er in Leipzig mit Ambr. Kühnel eine Buchhandlung (s. Katalog im Musikverein), 1800 war er wieder in Wien und Kühnel behielt das Geschäft allein.

[15]) Seine „Gesänge mit Begleitung des Pianoforte" 1799, sind in der Allgemeinen Zeitung sehr gelobt.

[16]) „Wiener Zeitung", 21. Dez. 1785.

tierenden Alters":[17]) „Herr Joseph (! ?) Ruprecht, geb. zu Wien 1756 (ungenaue Angaben!) spielt Bauern, Bediente, Aushilfsrollen, etc., ist eigentlich für die Oper engagiert. Er debutierte 1778 als Fritz in Weidmanns (!) „Bergknappen". Er singt Liebhaber und komische Bediente."

Auch als Komponist betätigte sich Ruprecht eifrig (s. Forkel 1784). Bekannt sind (Eitner) folgende Singspiele:

„Was erhält die Männer treu." (Hofb., Wien.)

„Das wüthende Heer" (Bretzner) im Hoftheater vom 1. Juni 1785—87 fünfmal aufgeführt.

„Die Dorfhändel" (Hofb. Ms. 16 155). 1785,
„Der Irrwisch". 1783, } ebendort aufgeführt,
„Der Derwisch". 1791.

„Die natürlichen Wunder".
„Elmire" bei Traeg. } von Gerber[18]) genannt.

Im Musikverein, Wien, liegt die Partitur im Ms. „Die Wette". In einer Rezension über die „Dorfhändel" heißt es: „Herr R. hat die Musik dazu geliefert, sein Satz ist vortrefflich und der Beifall, den seine Kompositionen immer erhielten, entscheidet sofort für sein Talent. Aber der Text — der Text!" Seine zwei Liedersammlungen (6 und 12 Lieder) wurden 1901 in der Hofbibliothek von Professor Mantuani entdeckt (s. Friedländers oft nicht zutreffende Berichte).

Als Beweis nun für die Identität all dieser Ruprechts, des Schauspielers, Singspielkomponisten und Hofkapellsängers möge die von mir gefundene Anzeige in der „Wiener Zeitung" vom 8. Jänner 1785 dienen: „Herr Ruprecht, Mitglied des k. k. Nationalhoftheaters, dessen musikalische Kenntnisse bereits bekannt sind, hat sechs von den besten Dichtern Deutschlands verfaßte Lieder als da sind: . . . . (Es folgen die Titel der Lieder aus der schon bekannten Sammlung) beim Pianoforte oder Klavier zu singen in Musik gesetzt und jedem einen dem Texte anpassenden Kupferstich eigener Erfindung und Bearbeitung beigefügt. Er schmeichelt sich durch deren Herausgabe, welche die einzige in dieser Art ist und zu der er eigentlich vom schönen Geschlechte aufgemuntert worden ist, dem Publikum ein vielleicht nicht unangenehmes Produkt seiner Anwendung darzustellen." Obwohl die sechs Kupfer das Werk verteuern, so ist dasselbe „von heute an rein gestochen und gebunden bei Artaria, das Stück zu 1 fl. zu haben". Seine Wohnung war im Komoediengässel Nr. 1070 im 4. Stock. Die zweite Sammlung (12 Gesänge) nennt ihn M. Ruprecht, Mitglied der k. k. Hofkapelle, muß also erst nach 1789 erschienen sein und fällt nicht mehr in den Bereich dieser Arbeit.

Wilhelm Pohl. Ob Pohl ein gebürtiger Wiener war, ist nicht sicher.[19]) Bekannt ist nur folgendes: Wilhelm Pohl, Doktor der Medizin, lebte in Wien, später wahrscheinlich in Breslau. In Wien ließ er (1790—1800) mehrere Pianoforte-, Violin- und Liedkompositionen erscheinen. 1807 war er nicht mehr am Leben. Von seinen Werken werden u. a. genannt:

Zwei Liedersammlungen 1785, 1786.

„Empfindungen bei Goethes Tode (!?)" für Gesang und Klavier. Wien 1800, Mollo.

32 kleine Gesänge zum Klavier (Hofb. Ms.)

Mehrere Lieder in der „Neuen Sammlung vorzüglicher und beliebter Arien und Lieder". Wien 1800 (Hofb.)

---

[17]) I. H. Müller, Genaue Nachrichten, Tagebuch der Wiener Schaubühne.

[18]) Gerber (Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler) scheint nicht sehr informiert zu sein, denn 13 Jahre nach Ruprechts Tod (1813) schreibt er: „Beim Theater scheint er schon lange nicht mehr zu sein."

[19]) S. Gerber, Fétis, Wurzbach.



Leopold Kozeluch, geboren 1748 zu Welwarn in Böhmen, gestorben 1818 zu Wien, studierte Jus, bald aber Musik (1771 wurde ein Ballett von seiner Komposition in Prag mit großem Erfolg aufgeführt). 1778 kam er nach Wien zur weiteren Ausbildung und gehörte bald zu den beliebtesten Klavierlehrern Wiens; eine Schülerin von ihm war auch die später noch zu besprechende Marie Therese Paradis. 1792 wurde Kozeluch als Kammerkapellmeister und Hofkompositeur angestellt. Jahn (3, 308) schildert ihn als eitlen und gehässigen Gegner Haydns und Mozarts, der aber vom Publikum als Vertreter des herrschenden italienischen Geschmacks sehr verwöhnt wurde. Kozeluchs Werke sind sehr zahlreich (s. Eitner) u. a. ein Oratorium: Moisé in Egitto, (1787 aufgeführt), dann Symphonien, Kassationen, Klavierkonzerte, Sonaten etc.; außerdem hat er Opern, Kantaten und Arien komponiert, 1781 die Cantate „Denis Klage auf den Tod Marien Theresiens", dann 12 „Ariette italiane", die Sammlung „XV Lieder" und noch im selben Jahre „XII Lieder mit Melodien beym Clavier". Nach einer Anzeige in der „Wiener Zeitung" vom 30. April erschienen die „XV Lieder" bei Traeg 1782 in erster Auflage. Traeg schreibt: „Ich habe die Lieder von guter Hand erhalten, doch um von ihrer Aechtheit überzeugt zu sein, erkundigte ich mich bey Herrn K., der sie nicht nur für seine Arbeit erkannte, sondern mir auch erlaubte, sie öffentlich herauszugeben. Welches ich umso williger tue, da sie noch in wenig Händen, auch noch nicht öffentlich durch Druck, noch durch Schreiben bekannt sind."

J. J. Grünwald. Über diesen Komponisten ist gar nichts bekannt, nur Gerber schreibt 1812: „Grünwald (. . .), Professor beim Theresiano und sehr beliebter Klaviermeister zu Wien um 1796, hat Quartette und mehreres anderes geschrieben, die zwar mit Beifall aufgenommen, aber außer Wien unbekannt sind."

Seine „Erste Sammlung zwölf deutscher Lieder für das Klavier oder Fortepiano", (In Musik gesetzt von J. J. Grünwald, Wien 1785) wird in Artarias Katalog und im Verzeichnisse des Eisenstädter Archivs genannt.

Franz Xaver Rigler. Über dessen Leben berichten Wurzbach, Eitner, Mendel und Gerber. Letzterer schreibt 1790, daß er als öffentlicher Tonlehrer an der kais. Hauptnaturalschule in Preßburg gewirkt habe und zu den besten Klavieristen seiner Zeit gehört habe. Er schrieb eine „Anleitung zum Klavier für unsere musikalischen Lehrstunden", Wien 1779. Bis 1783 wurden bei Torricella drei Werke gestochen, deren jedes zwei Klaviersonaten enthielt. 1793 nennt Gerber noch sechs Klaviersoli und drei Rondeaux p. le clavecin, op. 6, Wien, und sagt, oben genanntes Lehrbuch scheine mehr ein praktisches Werk zu sein. Mendel-Reissmann nennt es: Anleitung zum Gesange und dem Clavier oder die Orgel zu spielen nebst der ersten Anleitung zur Komposition. Eitner nennt zwei Komponisten dieses Namens (identisch!) und gibt sein Todesjahr mit 1796 an. Von Werken nennt er: 2 Sonates p. le Clavic. op. 1, Artaria (B. B), 2 Sonates p. le clavecin, op. 1 (Msk.), 2 Sonates p. l. cl. Torricella (B. B.; Msk.)

Schrattenbach. Die einzige Nachricht über den Komponisten gibt Gerber 1790: „Schrattenbach (. . .) hat im Jahre 1785 zu Wien XII Lieder fürs Clavier oder Harfe stechen lassen." Und weiter: „Schrattenbach (J.) scheint als Harfenist in Wien zu leben. Von seiner Arbeit sind noch bekannt geworden: 2) VI Lieder fürs Klavier aus dem Rosenfarbenbuch, Wien bey Artaria. 3) Divertissement p. l'harpe, 2 V. et B., ebendort." Mit dem Geschlecht der Grafen von Schrattenbach (Erzbischof von Salzburg, etc) scheint der Komponist nicht verwandt gewesen zu sein; in der Biographie des Grafengeschlechtes (s. Wurzbach) wird kein Tonkünstler genannt.

Stubenvoll. Gerber schreibt 1790, der Komponist, „ein itzt zu Wien lebender Tonkünstler" habe diese Lieder 1785 zu Maynz stechen lassen". 1814 nennt er von ihm: XII Lieder fürs Klavier, Maynz; Galathe, eine deutsche Arie. Diese soll im Besitz Schletterers gewesen sein, nach Eitner, der noch folgende Werke erwähnt: 3 Sonates



pour Clavecin ou Fortep. avec l'accomp. d'un V. oe. 1, Mannheim, Goltz. Stb. (Dresd. Mus.) Stubenvoll scheint kein Wiener (wenigstens nicht gebürtiger) gewesen zu sein (Maynz?) und kommt für diese Studie vielleicht gar nicht in Betracht.

Marie Therese Paradis[20]) (1759—1824), eine gebürtige Wienerin, erblindete in ihrem vierten Jahre. Ihr Vater, der k. k. Regierungsrat Paradis, ließ sie von Richter, später von Kozeluch ausbilden. Sie wurde eine ausgezeichnete Sängerin und Klavierspielerin, so daß ihr die Kaiserin ein lebenslängliches Gehalt von 200 fl. aussetzte. 1784 unternahm sie in Begleitung ihrer Mutter Kunstreisen, sowohl als Sängerin wie als Pianistin, war 1784 in Paris, 1785 in London, 1786 in Dresden, dann in Hamburg, von wo sie nach Wien zurückkehrte und fast nur mehr privat auftrat. Nach dem Tode ihres Vaters errichtete sie ein Musikinstitut für junge Mädchen, das zu hohem Ansehen gelangte. In Salzburg war sie auf ihrer Reise mit Leopold und auch mit Wolfgang Mozart zusammengekommen, letzterer schrieb für sie ein Konzert, das er in dem Konzert der Sängerin Laschi am 12. Februa 1785 spielte (K. 456, komponiert am 30. September 1784). Von ihren Kompositionen ist nur wenig erschienen, ihre Melodramen und Singspiele wurden nur kurze Zeit gegeben; Opern sind: „Ariadne und Bacchus", Text von Riedinger, aufgeführt 1791, „Rinaldo und Alcina" 1797; eine Operette „Der Schulcandidat" 1792; mehrere Sonaten und Kantaten; die Liedersammlung von 1786 und „12 italienische Lieder".

Johann Christoph Hackel, geboren zu Klein-Pocken in Böhmen, am 10. Jänner 1758, gestorben den 26. Mai 1814, Sohn unbemittelter Eltern, kam durch einen Freund seines Vaters nach Laibach ans Gymnasium, trieb nebenbei Musik und war Chorregent an der St. Jakobskirche in Laibach. In Wien machte er das medizinische Doktorat und wurde Arzt am Stadtkonvikt und am Taubstummeninstitut. Infolge von Erblindung mußte er die Praxis aufgeben. Er gab mehrere medizinische Werke heraus. Sein Sohn war der Liederkomponist Anton Hackel (1799—1846). Dieser wurde von Franz Freystädtler und Emanuel Aloys Förster in der Musik unterrichtet. In der Vorrede des Verfassers zu seiner Sammlung (1786) wird einiges über seine musikalische Ausbildung mitgeteilt: „Musik war mir von meiner Kindheit an eines meiner Lieblingsgeschäfte. Böhmen, mein Vaterland, legte in mir den Grund dazu; die Italiener beförderten meine Ausbildung, zu welcher nicht ein geringes beitrug, daß ich durch 5 Karnevale die vorteilhafteste Gelegenheit hatte, ihre Opern zu dirigieren." Nach den üblichen Entschuldigungen heißt es noch unter anderem: „Ich sah dabei mehr auf Leichtigkeit im Spielen, auf Harmonie, auf das Anpassen der Musik zu dem Sinne der Worte als auf ängstig gesuchte Kunst. Musik soll einmal ergötzen und rühren. Daher wählte ich auch Gedichte dieser Art" etc. . . .

Josepha Müllner, die Verfasserin der verschollenen Sammlung: „14 deutsche Lieder mit Melodien zum Clavier oder zur Pedalharfe von Dlle Josephe Müllner. Der durchlauchten Prinzesse Elisabeth von Württemberg zugeeignet 1787, Wien bey Lucas Hochleitner und J. D. Hörtling, 1 fl. 30",[21]) war die bekannte Harfenistin (oft Johanna genannt), geboren zu Wien 1769; sie bildete sich auf der Pedalharfe aus, ging auf Reisen und gab seit 1805 auch eigene Kompositionen heraus,[22]) wie sich jetzt zeigt, auch schon früher (1787!). Nach Köchel 1 Nr. 1260 war sie von 1811—23 Harfenistin an der Wiener k. k. Hofkapelle. Die „Leipziger Zeitung", die in den ersten Jahrgängen vielfach über sie berichtet, nennt sie Mademoiselle, später Madame Müllner-Gollnhofer. Sie war auch Lehrerin der Erzherzoginnen. In Traegs Verzeichnisse

[20]) Über ihr Leben existieren sehr viele biographische Notizen u. a. in Goekings Journal für Deutschland, bei Cramer, in der „Leipziger Allgemeinen Zeitung", in Pichlers „Denkwürdigkeiten" etc.

[21]) S. Erste Anzeige in der „Wiener Zeitung" vom 2. Mai 1787.

[22]) Eitner.



1799 ist eine Ankündigung von 14 deutschen Liedern, wahrscheinlich handelt es sich um die eben genannte Sammlung. In der Vorrede heißt es unter anderem: „Auf Aufforderung von Kennern erscheint diese Sammlung, für den Wert der poetischen Kompositionen bürgen die Namen, der Dichter: Hölty, Weiße, Friedr. von Stolberg, Claudius, Lessing teilen sich unter selbe. Die Lieder einiger Unbekannten in Ramlers Blumenlese und die bisher ungedruckten Gedichte meiner Freunde stehen, wenn ich Recht habe, jedes für sich selbst. Meine Musik, sofern Musik in diesen Blättern ist, ist es durch fliegende Empfindung geworden, nicht durch künstliche und anhaltende Mühe" etc. . . .

Philipp Hafner (1731—64), zuerst Assessor beim Wiener Stadtgericht, fand Unterstützung bei dem damaligen Pächter des Hoftheaters, Graf Durazzo, wie auch bei den beliebten Komikern Prehauser und Weißkern und brachte als erster Possendichter seine Werke zur Aufführung. Anfangs war er vorsichtig und ließ noch mehrere Stellen für die Improvisation frei, dann fehlten auch diese. Die meisten seiner Stücke wurden später von Perinet zu Singspielen umgearbeitet, z. B.: „Die reisenden Komoedianten oder der gescheite und dämische Impressaro." — Wien 1744 unter dem Titel „Die Schwestern von Prag."

Josef Sonnleithner gab Hafners „Gesammelte Lustspiele" 1812 heraus, schon 1783 aber war eine Sammlung erschienen. Von seinen Liedersammlungen liegt ein gedrucktes Exemplar in der Wiener Hofbibliothek: „Scherz und Ernst in Liedern" von Philipp Hafner, Wien bei Kurzböck, I. Teil, 1763, II. Teil 1764. Die Sammlungen enthalten Gedichte aus seinen Stücken, neben jedem Gedicht steht ein kurzes Musikstück, das „Lied", ohne den Text, den man selbst unterlegen muß. Jede Sammlung enthält 24 Lieder. Wer der Komponist gewesen, ist nicht zu ersehen, auch nicht aus der Vorrede 1763, wo es unter anderem heißt:

„Ich hielt es auch für gut, um Euch mehr zu ergötzen,
Die Tonkunst jedem Lied durch Noten beizusetzen." . . . .

1764 „Besonders ließ ich es an meinem Fleiß nicht fehlen,
Die besten Arien, die ich bekam, zu wählen" . . . .
„Drum lohnt es sich der Müh, daß man für jedes Lied
Sich auch um Arien erfahrener Meister sieht."

Es dürften Arien aus Opern oder gar Instrumentalstücke gewesen sein, die, wie es damals üblich war, einfach zu dem Texte ausgesucht wurden.

Gölle. Von diesem Komponisten ist nichts bekannt als die Handschrift in der Wiener Hofbibliothek, die 63 einstimmige Lieder enthält. Ihr Titel lautet: „P. M. Gölle, der hlg. Gottesgelahrtheit und geistlichen Reden Beflissener in Salzburg. Das unschuldige Vergnügen, bestehend in 60 auserlesten Liedern: gesammelt, und zwar auf die Harpfen eingericht und mäistens mit neuen Arien versehen, mit zwey Violinen versterkhet. 1777." Am Anfange steht eine lange Vorrede, eine Ansprache an den Leser, welche für jede Stimmung ein passendes Lied verspricht, wodurch man schon auf die Mannigfaltigkeit von Text und Komposition vorbereitet wird.

Äußeres Bild der Liedersammlungen.

Die Sammlungen sind entweder im Druck oder als Manuskript erhalten und bringen häufig eine mehr oder minder lange Vorrede der Autoren mit damals üblichen Entschuldigungen, „sie wären nur auf Zureden von Freunden in die Öffentlichkeit getreten, hätten die Lieder nur für einen beschränkten Kreis geschrieben" etc. Steffan z. B. bittet auch um Verzeihung wegen eventueller Druckfehler, „die er infolge seiner fast blinden Augen nicht habe korrigieren können", Hackel erzählt seinen Bildungsgang, oft schreibt auch der Verleger eine Empfehlung u. a. m. Handschriftlich erhalten sind die Sammlung Hoffmeisters und ein Heft in der Wiener Hofbibliothek, welches von Steffan 26 Lieder enthält. Eine Jahreszahl fehlt, aber nach

den Liedern und dem darin enthaltenen „Schlachtlied" zu urteilen, dürfte die Sammlung kurz vor 1778 entstanden sein (Bairischer Erbfolgekrieg). Sie enthält die 24 Lieder der ersten Sammlung Steffans (1778) von Nr. 1—16 in unveränderter, von 16—24 in ungeordneter Reihenfolge mit Einschiebung zweier ungedruckter Lieder: Nr. 23. ein gelungenes Trinklied und Nr. 25, ein weniger gelungenes „Schlachtlied". Auch die anderen Lieder unterscheiden sich in manchem von den später gedruckten. So finden sich viele mit anderen Texten, z. B. steht in Nr. 8 statt „Vor meinem Spiegel stand ich früh" der neue Text „Freund, nimm denn meine Locke hin." In Nr. 17 an Stelle von „Mädchen, laß dich doch bewegen", „Mädchen, laß uns Frieden machen." In Nr. 9 ist jede Strophe mit der gleichen Musik noch einmal ausgeschrieben, ebenso in Nr. 11. Bei den anderen Liedern fehlen immer die folgenden Strophen. Manche Sammlung ist illustriert, und zwar ist der Kupferstich beliebt, so z. B. das Titelblatt der Haydnschen Sammlung von C. Schütz und die Illustrationen, die Ruprecht selbst zu jedem seiner Lieder verfertigte, zwar etwas ungeschickt, aber nicht allzu dilettantisch und geschmacklos.

Gewöhnlich sind alle Strophen, bis auf die erste, getrennt geschrieben, erst später stehen manchmal zwei Strophen unter der Melodie, dies findet sich vereinzelt schon bei Kozeluch. Die Vortragszeichen und Tempoangaben, — die letzteren fehlen oft —, sind meistens in italienischer, selten in deutscher Sprache, wie in Holzers erster Sammlung und bei Pohl. Bei Hoffmeister fehlt jedes Vortragszeichen. Steffan bezeichnet das Tempo italienisch, den Vortrag deutsch, z. B. Andante — schmachtend. Oft ist die Tempoangabe unverständlich, wie bei dem heiteren Lied II 11 „Andante", u. a. m. Häufig findet sich die Bezeichnung Aria scheinbar unberechtigt, nur für ein Lied gebraucht. Eine ähnliche Verwendung fand das Wort „Ode" in Deutschland. Krause schreibt in „Von der musikalischen Poesie" 1753, S. 232: „Das Wort Aria habe ich in weitläufigem Verstande genommen."

Das Lied wird meist in zwei Systemen notiert, wobei Singstimme und Oberstimme des Klavierparts zusammenfallen. Seltener sind drei Systeme, z. B. vereinzelt bei Pohl, Hackel und M. Th. Paradis. Zur Verwendung kommen Baß- und Sopranschlüssel, hie und da findet sich schon der Violinschlüssel, so in Kozeluchs XII Liedern der Violin- und Baßschlüssel, bei M. Th. Paradis zum erstenmal in drei Systemen Sopran-, Violin- und Baßschlüssel.

Allgemeine Charakteristik der Liedersammlungen (in chronologischer Reihenfolge).

Das Jahr 1778 habe ich als das Geburtsjahr des deutschen Liedes in Wien bezeichnet, weil in diesem Jahre Steffan in Wien als Erster deutsche Texte komponierte und veröffentlichte. Die Sammlungen Hafners (s. Biographie, 1763, 64) enthalten keine eigentlichen Lieder, da es sich nur um Lieder aus Possen mit unterlegter Musik handelt. Die „Arien", wie Hafner sie nennt, sind nur kleine, zwei- oder dreiteilige Instrumentalsätze[23]) (AA BB, ABA) im leichten italienischen Stil. Daß es Instrumentalsätze oder italienische Arien von fremder Hand sind, erklärt sich nicht nur aus der Analogie mit den Tanzliedern des Sperontes, die sich auch Josef Kurz abgeschrieben hat (Deutsche Arien!)[24]) — es finden sich Menuette, Ländler mit zerlegter Dreiklangsmelodie zu Dialektcouplets mit oft schlechter Deklamation (z. B. I 1 „Mein Geist fühlt") neben arienhaft-italienisch gebauten Liedern[25]), die stark instrumentale Schnörkel aufweisen — sondern auch aus der hohen Lage, aus den unsanglichen Intervallen und

[23]) Mit den großen Buchstaben werden die Perioden, aus denen sich das Lied aufbaut, bezeichnet.

[24]) DM deutscher TK 35/6.

[25]) In II 7 finden wir die noch häufig wiederkehrende „Leierkastenmelodie" aus Glucks „Orfeo": „Ach ich habe sie verloren"; vielleicht unter direktem Einfluß entstanden (1762).



Koloraturen, ebenso aus der häufig vorkommenden Wiederholung eines Tones auf einer Silbe. So muß man z. B. in I 19 das Wort „Tagdieb" unter folgende rhythmische Figur bringen ♩♩♫ . Da wir es also nur mit unterlegten Instrumentalmelodien, aber nicht mit selbständigen Liedern zu tun haben, so ist diese Sammlung als erste Komposition deutscher Texte in Wien zu beachten, kann jedoch nicht im eigentlichen Sinne als erste deutsche Liedersammlung in Wien bezeichnet werden.

Interessanter ist die Handschrift Gölles (Salzburg 1777, s. Biographien) mit 63 Liedern „von allen Arten und Typen". Obwohl in Salzburg und von einem Nichtmusiker herausgegeben, der wohl das wenigste oder gar nichts selbst verfaßt haben dürfte, zeigen sich hier schon alle Formen, die erst ein Jahr später in Wien verwendet wurden. Die Sammlung enthält alte Volkslieder, häufig im Dialekt, oft mit einer wahrscheinlich von Gölle dazu gesetzten italienischen Begleitung[26] (z. B. das heute mit verfeinertem Text zur Laute gesungene Lied „Annamirl, magst den Hans gern?"), Lieder im Singspielstil, einfache deutsche Lieder, oft noch altertümlich mit Schleifern (♩ ♩ ♩), daneben wieder ganze kleine Opernarien mit deutschem Text, reich verziert mit Koloraturen und Trillern, kurzum einen Auszug aus der gesamten Gesangsliteratur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ein Tutti-Frutti aller Arten von Liederkomposition. Der instrumentale Teil ist fast immer sehr reich ausgestattet mit langen Vor-, Zwischen- und Nachspielen und ausgeführter Begleitung (Albertifiguren, lange Läufe u. a.), was auf die Einwirkung von Seiten der Oper hinweist. Sehr kraß wirken Gegensätze, wie z. B. das volkstümliche Trinklied Nr. 44, im Berliner Balladenrhythmus (♩ ♪ ♩ ♪) mit einem stimmungsvollen Vorspiel und das sentimentale Lied Nr. 27. Wie in Wien, sind auch hier die gleichen Faktoren stilbildend, die Opernarie, die Kanzonette, das deutsche und das französische Tanzlied, desgleichen das Volkslied, welches schon oft durch seinen Abkömmling — das Singspiellied — vertreten ist.

Welcher Art nun die Wiener Hausmusik war, in Bezug auf den Gesang natürlich, erhellt deutlich aus der Vorrede Steffans zu seiner ersten Sammlung: Es heißt da: „Diejenigen, die unter dem Schwalle wälscher und französischer Gesänge, die man in allen Häusern, in den meisten wenigstens, auf dem Klavier findet, oft vergebens ein deutsches Lied suchen, das sie vielleicht gerne fänden, empfangen hier in zwei Abteilungen eine Sammlung deutscher Lieder, die aus den Werken der besten deutschen Dichter gewählt sind." Steffans[27]) Sammlung hat nicht nur als erste ihrer Art Bedeutung, sondern sie legt auch den Grund zu der folgenden Entwicklung des deutsch-österreichischen Liedes, besonders des einfachen Strophenliedes, welches vom deutschen Singspiellied die Form und die volkstümlichen Rhythmen, von der italienischen Opernarie hingegen die fast süßlich weiche Melodik und oft übertriebene Koloratur herleitet, welche beiden Eigenschaften die spezifischen Charakteristika des Wiener Liedes bilden; dieses erreichte in Mozarts Kompositionen seinen Höhepunkt, der von seinen Vorgängern durch zahlreiche Umbildungen und Erweiterungen vorbereitet worden war. Die Formen nun, die Steffan benützt hat[28]), sind — kurz zusammengefaßt — das heitere volkstümliche Singspiellied, hie und da schon die Ariette vorausahnend, welche ihre Entstehung in der Übertragung italienischer Melodien auf volkstümliche Formen hat; dann das ältere Tanzlied (vgl. Sperontes 1736, C. Ph. E. Bach 1743 u. a. m.), nur vereinzelt vorkommend, und das sentimental-ariose Lied, aus welchem

[26]) Infolge der „Verstärkung mit zwey Violinen" sind viele Lieder in drei Systemen notiert, wobei oft der Sopran- durch den Tenorschlüssel vertreten wird.

[27]) S. Beispiel A I 1, 4, S. 140; Friedländer: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Bd. I. Abtlg. II, S. 154—158 (I 9, 10, IV 18), 318 (IV 2).

[28]) Bei allen Besprechungen kann ich die chronologische Folge des entwicklungsgeschichtlichen Überblicks halber nicht außer Acht lassen und bespreche Steffan, als Anfänger und zur Einführung sehr genau!

sich später das rein lyrische Lied der Schubertschen Periode entwickelte. Die Typen, welche sich von Steffan an immer weiter bilden, lassen sich folgendermaßen gruppieren:

1. Strophenlieder:

a

Leichtere, geschlossene Formen mit knapper, prägnanter Melodik, Vorherrschen eines Rhythmus. Koloraturen, häufige Wiederholungen etc. fehlen, Einfluß des volkstümlichen Singspielliedes und des Parlando der opera buffa.

I: 1, 2, 4, 6, 11, 13, 14, 20, 22, 23 (24)[29]
II: 1, 2, 6, 12, 14, 18, 20, 21, 23, 25.
IV: 1, 4, 7, 10, 17, 19, 22.

b

Vorherrschen der Melodie, Nicht Durchführung eines rhythmischen Motivs, sondern Weiterführung der kantablen Melodie. Koloraturen, Wiederholungen u. a. Einfluß der italienischen Koloraturarie (opera seria).

I: 3, 5, (7), 8, 9, 10, 12, 16, 17, 19.
II: 3, 4, 5, 7, 8, 11, 13, 15, 17, 22, 24.
IV: 2, 3, 5, 6, 8, 9, 11, 12, 15, 16, 18, 20, 21, 23, 24.

2. Durchkomponierte Formen:

a

Die Durchkomposition besteht in der Aneinanderreihung einzeln vertonter Abschnitte (jede Strophe ist für sich komponiert), die zum Schlusse oft in rezitativischer Manier eine starke dramatische Steigerung bringen (Recitativo accompagnato!).

I 15 (kann Rondoform mit Refrain genannt werden), II 16.

b

Große Liedformen; dreiteilige Rondoformen (A—B—A), keine Dramatik; Schnörkel, Triller u. a. Koloraturarie.

I 24, II 10.

Die Lieder aller drei Jahrgänge enthalten in ungefähr gleicher Verteilung die verschiedenen Typen und von Fortschritten kann kaum die Rede sein, außer daß erst von der zweiten Sammlung (1779) an sich die motivischen Vorspiele häufen. Natürlich sind die Gruppen nicht so scharf zu trennen, die Grenzen verwischen sich oft und dann läßt sich nur nach dem Gesamteindruck urteilen, so I 7, s. Beispiel B 8, S. 145, welches als eine Mischform unter dem Einfluß der Oper zu betrachten ist (rezitativischer Anfang). Neben Liedern im reinen Singspielrhythmus (I 4, 13, (6), (14), II 1, 2, 21, 23 (25), IV 1, 4, 10, 14) s. Beispiel A I 1, S. 140 sehen wir Tanzformen älteren Stils, z. B. die Schäferlieder I 18, I V 7, I 7, I 1 (♩♪♩♪), letzteres im Berliner Balladenrhythmus und I 3 im alten Sarabande-Stil (♩𝅗𝅥). Die Duette (I 13, II 14, 25) sind solcher Art, daß auf einen Dialog das Zusammensingen (Duett!) erfolgt. Der Bau dieser beiden Teile ist gleich, die zweite Stimme ist nur harmonische Füllstimme. Daß diese Bildung von Typen im Text begründet ist, liegt auf der Hand. Dem heiteren Gedicht entspricht ein Singspiellied, dem ernsteren eine sentimentale Arie, dem naiven Schäfergedicht ein altertümliches Tanzlied. Ausgesprochene Stimmungslieder, so z. B. die gefühlsbetonte Beschreibung einer Landschaft, also die reine Lyrik, fehlen noch fast ganz, wenn man nicht die Liebeslieder IV 9, 16, 18 (Friedländer, Bd. I, Abtlg. II, S. 154), so nennen will, oder IV 6 mit seiner tonmalerischen Begleitung zu den Worten: „Im säuselnden Winde, am murmelnden Bach", S. Beispiel B 9, S. 145. I 10 ist eines der besten Lieder Steffans. Das rein lyrische Lied war noch lange nicht erreicht. Schon 1753 stellte Christian Gottfried Krause (Von der musikalischen Poesie 1753), die ganz richtige Forderung der Stimmungseinheit für lyrische

[29]) Die Klammern bedeuten, daß diese Lieder nicht einwandfrei ihrer Gruppe angehören.

Kunst. All diesen Typen ist in hohem Maße der charakterstische wienerische Zug eigen: die weiche, an das italienische sich anlehnende Melodik und der reich ausgestattete instrumentale Teil.

Im gleichen Jahre (1778) setzte in Wien das deutsche Singspiel mit Umlauffs „Bergknappen" ein. (Denkmäler d. Tonkunst in Österreich, XVIII/1, 36. Bd.) Bei einem Vergleich muß sofort die große Ähnlichkeit in der Bildung der Singspiellieder Umlauffs mit Steffans volkstümlichen Formen auffallen, z. B. die klopfenden Achtel u. a. m. s. Beispiel B 3, 4, S. 144. Über die Entstehung der klopfenden Achtel, der Schleifrhythmen und des dreiteiligen Rhythmus wird später berichtet. Sie sind dem Volksliede entnommen. Auch für die Verwendung dreiteiliger Motive finden sich viele Beispiele, „wandernde Melodien" wie Steffans II 8, Mozarts „Zaide", Monsignys „Deserteur", etc. s. Beispiel B 5, S. 144. All diese militärischen Motive (für Blasinstrumente!) fanden sich auch im deutschen Liede (bei André, Neefe)[30]), ebenso in der Instrumentalmusik, z. B. in Mozarts zweiter Symphonie 1764, s. Beispiel B 19, S. 147.

Die Melodik der Koloratur- und ariosen Lieder stammt ganz von der italienischen Oper her, was sich am besten durch vergleichendes Studium erkennen läßt. (Vgl. Paisiellos Aria aus „Gli astrologi immaginati" 1779 und Steffans II 8, s. Beispiel B 6, S. 145 ebenso die Manieren „Alla Lombarda", z. B. Guglielmis: „Il ratto della sposa". S. Beispiel B 5, S. 144.

H. Kretschmar erklärt den oft gebrauchten Titel „Lieder fürs Klavier" als wörtlich zu nehmen[31]), das heißt alle Triller, Verzierungen etc. sollen nur vom Klavier gespielt werden. Diese Auslegung erscheint mir nicht ganz zutreffend. Wenngleich zu bedenken ist, daß Steffan Klavierlehrer und hauptsächlich Instrumentalkomponist war, so äußert sich das wohl in dem ausgebildeten Klavierpart, ebenso in der Melodik (zu große Intervalle, instrumentale Wendungen). Hingegen dürfte alles gesungen worden sein, obwohl die Lieder auch auf dem Klavier allein gespielt werden können, meistens fallen ja Singstimme und Oberstimme des Klavierparts zusammen (zwei Systeme!). Alle die Koloraturen lassen sich wirklich singen, allerdings nur mit großer Technik und gerade diese wurde von jedem Sänger der damaligen Zeit gefordert. Um sich davon zu überzeugen, muß man italienische Bravourarien oder bloß Lieder von Gölle oder Fleischer ansehen. Dieses Schnörkelwerk war eben eine Konzession, die dem dominierenden italienischen Geschmack gemacht werden mußte, dem auch Mozart nachgab.

Interessant und lehrreich für die Erkenntnis der Eigenart des Wiener Liedes ist es, die Vertonungen gleicher Texte von Steffan und älteren oder auch zeitgenössischen deutschen Komponisten zu vergleichen. Sehr rückständig im Vergleich mit Steffans Komposition (I 12) mutet z. B. Kirnbergers (Joh. Phil. Kirnberger, Oden mit Melodien, Danzig 1775), Lied Nr. 12 an mit dem bezifferten Baß und den zopfigen kontrapunktischen Manieren. Ebenso wirken Schulzens[32]) oder Hillers[32]) puritanisch einfache volkstümliche Lieder lächerlich naiv, Fleischers[32]) schwulstige Kompositionen bilden ein Schnörkelwerk ohne rein musikalische Grundlage; ganz anders jedoch sind die Lieder Reichardts[32]) der, einer unter vielen, schon den richtigen Mittelweg zwischen übertriebener Einfachheit und überladenem Zierrat zu freier Form und echter Lyrik gefunden hat.

Die Lieder Holzers (1779) stehen noch nicht auf dem Boden italienisch ausgebildeter Kunst, wie die Steffans, als deren Fortsetzung sie keinesfalls betrachtet werden können. Wir haben es hier mit lauter kleinen Formen zu tun, denen jede

[30]) Friedländer: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Bd. I, Abtlg. II, S. 273—274, 142—146, 260—264.

[31]) Kretzschmar, Geschichte des neueren deutschen Liedes, I., S. 341.

[32]) Friedländer: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Bd. I, Abtlg. 2, S. 149—150, 276—278, 173—188, 134—142, 95—97, 199—210, 332—340.



Wiederholung und jeder selbständig instrumentale Teil fehlt. In ihrer Einfachheit erinnern sie manchmal an Schulz und Hiller. Große sentimentale Arien- wie auch Stimmungslieder fehlen gänzlich, es sind Singspieltypen, Arietten und ganz einfache Lieder im Berliner Stil, die nur durch den opernhaften Einschlag ihre Wiener Herkunft verraten. Diese Sammlung, ein Jugendwerk, bildet nur die Vorbereitung zu den acht Jahre später erschienenen Kompositionen, welche alle Erwartungen übertreffen. Als charakteristisch für Holzer sind zu nennen: Häufiges Parlando nach dem Muster der opera buffa, Trommelbässe, Wiederholung einer Durphrase in Moll (Transposition) eines bestimmten Ausdrucks halber, deklamatorische zweite Motive, wobei sich schon der Unterschied zwischen „kantabler und deklamatorischer Melodik" innerhalb eines Liedes fühlbar macht. All das findet sich 1787 wieder. Keineswegs bildet diese Sammlung einen Fortschritt gegen Steffan; sie steht auf einer viel zu niederen Stufe und bringt nur eintönige kleine Formen, welche wie nach einem Musterbeispiel gearbeitet sind.

Desgleichen sind weder die Lieder Friberths noch die Hoffmanns (1780) von besonderer Bedeutung. Die ersteren lehnen noch an Steffan an, mehr in den Singspielliedern, weniger in den ariosen Gesängen, welche schon in erhöhtem Maße den Einfluß der italienischen Kanzonette mit Gitarrebegleitung aufweisen; z. B. Nr. 6, welches man eine Vorahnung von Mozarts „An Chloe" nennen kann. Sequenzen werden häufig verwendet, ebenso der synkopierte „Alla Lombarda"-Rhythmus, s. Beispiel B 5, S. 144, für dessen Abstammung von der italienischen Oper sich ungezählte Beispiele erbringen lassen. (Jommellis „Fetonte" 1768,[33]) u. a. Das einfache lyrische Stimmungslied hat, natürlich nur annähernd, einen gehaltvollen Ausdruck erhalten (Nr. 5). Auch hier findet sich die bekannte Glucksche Melodie: „Ach, ich habe sie verloren" (Nr. 12). Für deren Verbreitung dienen als Beispiele ein Lied von Hafner (1763), von Kirnberger (1773), Mozart (1772), Haydns Lied „Ihr mißvergnügten Stunden", eine Opernarie von Dittersdorf (1786), Mozarts „An Chloe" (1787), aus „Don Giovanni" die Stelle „Wo werd ich ihn entdecken" u. a. m. — alle unabhängig voneinander entstanden, „wandernde Melodien". S. Beispiel B 11, S. 145.

Einen Höhepunkt in der Wiener Liedmusik bilden die Lieder Haydns (1. Slg. 1781, 2. Slg. 1783), in denen der Einfluß der hohen instrumentalen Technik des Komponisten auf Formen-, Melodie- und Modulationsbildung sich deutlich geltend macht. Durch diesen Einfluß und durch den der italienischen Arie beginnt die Trennungslinie zwischen Singspiel- und sentimentalem Arienlied langsam zu schwinden. Es lassen sich zwei Gruppen unterscheiden. Die eine umfaßt die einfachen Lieder, welche mit meist heiteren Texten ihren Ursprung vom Singspiellied herleiten; es sind die leichten ariosen Lieder, z. B. Nr. 1 und 8, worin italienische Manieren auf das Singspiellied angewendet sind. (Singspielmotiv, figuriert mit Gitarrebässen); andere wieder haben klopfende Achtel, einfache Tanzrhythmen (Nr. 7, 8), während Nr. 2 und 12 nur der Form und des Inhalts halber hierher zu zählen sind. Die andere Gruppe enthält die sentimentalen Texte, deren Vertonung demgemäß sowohl rhythmisch als melodisch komplizierter ist — beeinflußt von der Opernarie. Im Bau ist kein Unterschied gegenüber der ersten Gruppe, nur sind diese Lieder breiter angelegt und werden häufiger von Zwischenspielen unterbrochen. Hierher gehören Nr. 2 als heiteres Kunstlied und das schöne sentimentale Liebeslied Nr. 3; Nr. 5, ein dramatisches Lied mit arienhaft deklamatorischem Charakter (vgl. die Behandlung eines ähnlichen Stoffes durch Mozart), Nr. 11, die Arie im kleinen und Nr. 9, die sentimentale Kanzonette mit weicher Melodik (vgl. Glucks „Orfeo"). Auch in der zweiten Sammlung (1784) finden sich die gleichen Typen. In der ersten Gruppe sehen wir nur Nr. 1 rein erhalten (klopfende Achtel); Nr. 4 und 8 haben schon den Zug zur Ariette, Nr. 2 deklamiert mit Klopfmotiven charakteristisch die Daktylen (Skandierung nach französischem Muster) s. Beispiel B 7, S. 145, Nr. 3 und 6 zählen zu den kleinen Arietten. Nr. 10 steht mit

[33]) DM. deutscher TK., Bd. 32/3.

seiner drastischen Komik als karikierender Typus getrennt von den anderen. Zu den ausgesprochen ariosen Liedern gehören Nr. 5, die religiöse, Nr. 7, die traurige und Nr. 9, die allgemein betrachtende Arie im lehrhaften Ton. Die Manieren tragen ganz den Charakter der Zeit, so die typischen Läufe, die häufige Wiederholung einer Figur, wie auch die von der Arie entlehnten, von Pausen unterbrochenen sequenzierten Schleiffiguren u. a. m. An die Oper erinnert auch die Art, eine die dumpfe Verzweiflung malende Stelle gleichsam zu murmeln (vgl. Steffan I 7, „Es ist um mich geschehen") s. Beispiel B 8, S. 145. Trotz alldem wirken die reichen Verzierungen nicht überladen, sondern organisch notwendig; wie Haydn für jeden Text mit genialer Sicherheit den passenden Liedtypus gefunden hat, wird bei genauem Studium der Texte und ihrer Vertonung klar werden. Haydns Technik blieb auf Steffan, dessen vierte Sammlung 1782 erschien, ganz ohne Einfluß; auch seinen Nachfolgern war er kein Vorbild, am wenigsten in der Harmonik. Erst in Mozart fand er einen würdigen Nachfolger.

In der IV. Sammlung der Lieder Steffans (1782) sind die ernsten ariosen Gesänge in der Überzahl gegen die heiteren Singspiellieder (15 gegen 8), während sie vorher gleichmäßig verteilt waren. Sie haben viele Analogien in italienischen Koloraturarien, z. B. der tonmalerische Anfang von Nr. 6 in einer Arie Jommellis (beide schildern eine Landschaft) s. Beispiel B 9, S. 145. Interessant und neu sind zwei Balladen[34]), „Edward" und „Margarethens Geist", besonders die erstere, deren echter Balladentext zwar als Strophenlied, doch ganz dramatisch gestaltet ist; Steffans Versuch auf diesem noch wenig erschlossenen Gebiet ist allerdings nicht ganz ernst zu nehmen; besser sind die deutschen Balladen, so Reichardts „Erlkönig", Andrés „Lenore", Kirnbergers „Lenore" im französischen Romanzenstil (1780) wirkt etwas komisch (s. Friedländer, I. Bd., Abt. 2, S. 149) etc., später auch die Balladen Zumsteegs, zu dessen Zeit die ganz italianisierten Wiener schon als Balladenkomponisten hervortraten. (Hoffmeister 1798.)

Im Wiener Musikleben nahm inzwischen alles ruhig seinen Lauf. Bis 1783 wurden weiter Singspiele, 1781, wie schon gesagt, Glucks „Iphigenie auf Tauris", und zwar in deutscher Sprache gegeben, ein Fortschritt zugunsten des Deutschen als Musiksprache. 1782 wurden Opern von Gluck aufgeführt, außerdem Singspiele von Umlauff („Irrlicht" etc.), Ulbrich u. a. m., Salieri („La locandiera") und, was das wichtigste ist, Mozarts „Entführung" erlebte ihre erste Aufführung. Liedmäßig sind die Arie des „Osmin": „Wer ein Liebchen hat gefunden" im epischen Balladenton und Pedrillos Romanze: „Im Mohrenland gefangen saß" im französischen Stil mit der charakteristischen Gitarrebegleitung; sie läßt sich mit der Romanze „O komm herab, du stille Nacht" aus Grétrys „Die zwei Geizigen" vergleichen oder mit der Romanze „Einst war ein kleiner Savoyard" aus Cherubinis „Wasserträger" etc. Ein gelungenes Beispiel für derartige Ständchenmusik, allerdings schon außerhalb dieses Zeitraumes liegend, bilden Haydns Lied „Liebes Mädchen hör mir zu"[35]) und Schuberts vierstimmiger Männerchor „Zögernd leise". Daß der Gegensatz zwischen den Durchschnittserzeugnissen und den Instrumentalliedern Haydns mit ihrer erweiterten Form, der instrumentalen Motivbildung und dem reich ausgestatteten Klavierpart ein großer blieb, ist erklärlich. Diese Lieder sind eben die Einzelleistungen des Genies gegenüber denen des Talents; der Boden, auf dem beide stehen, ist der gleiche, aber es kommt nicht allein darauf an, zu welcher Zeit, sondern vielmehr, von wem etwas geschaffen wird. Daß jedoch Haydns und Mozarts Lieder von nur negativer Bedeutung für die Entwicklung der

[34]) Die neuere Ballade (18. Jahrhundert) hat mit der alten Ballade der Troubadours nichts gemein. Sie ist der Unterscheidungsname für volksmäßige Lieder mit epischer Haltung seit der Zeit der subjektiven Lyrik (Goethe) und wird zuerst strophisch behandelt. (S. Riemann, Musiklexikon, 1916, S. 63).

[35]) Es soll von Mozart sein (s. Eitner, Lessmanns Musikztg., 1893, Nr. 37).

Liedkomposition gewesen seien, wie Schneider behauptet,[36]) zeigt nur dessen mangelhafte Kenntnis des Wiener Liedes.

Von dem Jahre 1785 an, in welchem das Nationalsingspiel wieder einsetzte, häufen sich die Anzeigen von deutschen Liedersammlungen in Wien, von denen leider ein großer Teil verloren gegangen ist (s. chronologisches Verzeichnis). Die Lieder Ruprechts[37])(1785), welchen ich mit Grünwald, Hoffmeister, Hackel und Holzer zu den „Lyrikern" zähle, führen schon zum lyrischen Stimmungslied. Schnörkel und Opernmanieren fehlen ganz, ebenso das Singspiellied, welches nur als Ariette (Nr. 6) vorkommt, der einzigen charakteristisch-wienerischen Form in der ganzen Sammlung. Nur die ruhige Gesangslinie auf rein homophoner Begleitung aufgebaut, weist auf italienische Einflüsse hin: Kantable Melodik mit Kanzonettenbegleitung. Ganz neu wirkt die Romanze (Nr. 5) mit dem Anfang auf dem verminderten Septakkord, der auch leitmotivische Verwendung findet, eine einzig dastehende Kühnheit. In der zweiten Sammlung Ruprechts, welche hier nicht mehr zur Besprechung kommt, ist das Stimmungslied weiter ausgebildet. Die Singspiele Ruprechts repräsentieren den heiteren Wiener Typus (leichtes Parlando und flüssige Melodik); mit seinen Liedern besteht kein Zusammenhang.

Die Lieder Pohls sind kleine dilettantische Kompositionen, die alle nur einen Typus repräsentieren, den des einfachen kleinen Liedes, das manchmal mehr dem deutschen, dann wieder mehr dem Singspiellied sich nähert, seltener aber der kleinen Ariette. Auch die typischen Wiener Züge fehlen, bis auf Nr. 16, welches an Mozarts: „Der Sylphe des Friedens" erinnert. Hübsch ist das Tanzlied Nr. 12 (dessen Text wurde 1640 von Albert fünfstimmig vertont).

Kozeluchs Lieder (1785) lassen sich am besten als Arietten bezeichnen. Was bei seinen Vorgängern nur vereinzelt oder bloß angedeutet anzutreffen war, ist bei ihm voll entwickelt — die Italianisierung des Wiener Liedes. „Ariette" nenne ich das Lied, in dem italienische Gesangskunst, speziell der Kanzonettenstil, auf das deutsche Strophenlied übertragen ist. Sowohl die Koloraturen und Schnörkel, als auch die weiche Melodik und der Parlandogesang stammen von der Oper ab (s. XV, Nr. 13), von den Kanzonetten die gleichmäßig sich wiederholenden, aus akkordischen Zerlegungen bestehenden Baßfiguren, welche die Begleitung der Zupfinstrumente (Laute, Gitarre, Mandoline) nachahmen.

Ein gutes Beispiel für italienische Kanzonettenkunst geben die „Canzonette" von Vincenzo Martin[38]), einem Spanier, der sich auch in Wien eine Zeitlang aufhielt und die Kompositionen vieler Wiener, z. B. Kozeluchs „Ariette". Als das Charakteristische an diesen kleinen Liedern, welche nur strophisch komponiert sind, kann man die kunstvoll geschlossene Einheit in Form, Melodik und Rhythmik wie auch in der Begleitung bezeichnen. Vorläufer der Arietten sind z. B. Arien von Pergolese („Ogni pena", „Se tu m'ami"),[39]) welche sich durch große Einfachheit und Schönheit der melodischen Linie auszeichnen. (Friedländer betont Pergoleses Einfluß auf Mozart.) Besonders schön ist die ganz liedmäßig geschriebene Arietta „Nel cor più non mi sento brillar la gioventù".[39]) Es sind lauter kleine Strophenlieder, die mit der Leichtigkeit einer großen Technik, besser gesagt, Routine verfertigt sind. Doch hat gerade diese kunstvolle Geschlossenheit ihre großen Nachteile. Ein Lied wird wie das andere nach einem Grundtypus komponiert, es fehlt jede persönliche Charakteristik — das Resultat ist die Schablone. Und aus eben dieser Manier, aus der Gefahr in die Schablone zu versinken, hat Mozart nicht allein die Oper, sondern auch das Lied gerettet. Er hat es vor gänzlicher Verflachung bewahrt und das Wiener Lied der Rokokozeit zu der

[36]) S. Schneider, Das musikalische Lied, III, S. 292.

[37]) S. Friedländer, Bd. I, Abtlg. 2, S. 320—323.

[38]) Vincenzo Martin y Solar, XV Canzonette, Wien, bei Artaria, 1787.

[39]) S. „Arie antiche", Mailand, bei Ricordi.

Höhe gebracht, die eben diese Zeit ermöglichte. Beethoven bedeutet die zweite Steigerung zur Verinnerlichung des Liedes, doch an sich bringen seine Lieder nichts Neues (s. Goethelieder, Rückerts und Jeiteles Gedichte in Beethovens Vertonung). Noch lange, auch im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts, wurden die kleinen Canzonetten und Arietten mit Vorliebe komponiert[40]) und erst Schubert erhob das Lied zu einer wirklich selbständigen Kompositionsform und gewann ihm die wahre Lebensberechtigung als erster, dem es gelang, das Lied ganz von der Schablone zu befreien.

Die Lieder beider Sammlungen Kozeluchs, typische Arietten, sind teils sentimentalarios mit breiter Kantilene, mit Schleifmelodik im ersten und Kantilene im zweiten Teil (XII 4, 6, 10) (als Gegensatz in der Motivbildung), — teils sind sie heiter im Parlando mit klopfenden Achteln. Ähnlich sind die Singspiellieder gebaut. Ein Beispiel für die Verschmelzung zweier Stilrichtungen bildet XII 12. Die Melodie allein könnte ganz gut einem älteren deutschen Tanzlied angehören, z. B. einem Menuett; die Begleitung jedoch besteht aus sich immer wiederholenden Baßfiguren, die aus akkordischen Zerlegungen bestehen (Gitarrenbässe), s. Beispiel B 12, S. 145.

Grünwalds Lieder (1785) bedeuten einen Fortschritt, da sie dem lyrischen Lied schon näherkommen. Zum erstenmale seit Haydn steigert sich wieder die Bedeutung des Klavierparts (lange, selbständige Einleitungen, Vor-, Zwischen- und Nachspiele). In der Form ist nichts neu und die wenigen durchkomponierten Lieder (Rondoform) verraten geringes dramatisches Talent. Am wenigsten gelungen ist die Ballade, besser sind die kleinen geschlossenen Formen, sentimentale (Nr. 2, 6, 10) und heitere Lieder (Nr. 3, 5, 7, 12), welche den kleineren Ariettentypus, jedoch in liedmäßigerer Auffassung, repräsentieren. Nr. 1 und 11 sind durchkomponiert, beide mit Tonartenwechsel in den einzelnen Abschnitten; das erstere bringt eine dreiteilige Rondoform, das zweite einen Dialog, in dessen Anfangsabschnitt eine aus dem Volkslied stammende, oft variierte Melodie vorherrscht. („Ein Männlein steht im Walde.") S. Beispiel B 13, S. 146. Sehr gut und charakteristisch sind das Totengräber- und das Trinklied. Diese Art charakterisierender Lieder war eigentlich in Norddeutschland heimisch (Hiller, Schulz, Reichardt etc.) und in Wien wenig beliebt bis auf einige wenige Kompositionen, z. B. Steffans „Alte", „Schlachtlied", „Trinklied" (die letzteren zwei aus der Handschrift), „Der Soldat", Haydns „Faulheit", Mozarts „Die Alte". Auch die Knappheit der Lieder ist eher Berliner als Wiener Schule und im Zusammenhang damit steht die weniger weiche und schöne Melodik wie auch der Mangel an Koloraturen (Charakteristika aller „Lyriker"!) Dadurch und auch durch die reichere Harmonik mit den zahlreichen Ausweichungen erinnert Grünwald an Ruprecht, Hackel und Hoffmeister; erst Holzer schafft ein Kompromiß zwischen dieser mehr deutschen, lyrischen und der oberflächlichen italienischen Manier eines Steffan, Kozeluch und der M. Th. Paradis, jedoch neigt er als echter Wiener mehr zu italienischer Kunst.

Mozart, der alle diese Typen zu schönster Blüte brachte, schrieb in demselben Jahre (1785) schon einige seiner bedeutendsten Lieder, ohne sie zu veröffentlichen („Zauberer", „Zufriedenheit", „Betrogene Welt", „Veilchen".)

Marie Therese Paradis (1786) repräsentiert als Schülerin Kozeluchs die opernhafte Richtung mit Koloraturen und Trillern und steht hauptsächlich unter dem Einfluß der dramatisch bewegten Szene. Die durchkomponierten Formen (Nr. 9, 10), die Balladen und ariosen Lieder sind eine Erweiterung des Arienliedes, aber nicht ganz ohne volkstümliche Züge, wenn auch das Singspiellied fehlt. Viele Lieder sind in dramatischer Steigerung wie ein Recitativo accompagnato komponiert, z. B. der Mittelteil von Nr. 9: „Wenn mein Auge Unrecht sieht", welche Art sich noch bei Haydn („Hör auf mein armes Herz") und später bei Mozart ausgebildet findet: die

[40]) Z. B. „Sammlung vorzüglicher und beliebter Arien", Wien 1800 (Hofb.).



dramatische Arie in ihrer Anwendung auf die kleine Liedform. Die Vertonung entspricht nicht immer ganz dem Inhalt. Schwere ernstere Texte wie z. B. Nr. 2 sind in ganz primitiver Weise komponiert, Nr. 9 und 10 dagegen ohne besonderen Grund ganz durchkomponiert, wenn man es so nennen kann. Vorläufer dieser scheinbaren Durchkomposition, oft in Rondoform oder Aneinanderreihung mehrerer kleiner Formen von der einfachen Liedform bis zur dramatischen Szene fanden sich im Kleinen schon bei Steffan (I 15, II 16) und bei Grünwald.

Die Lieder Hackels sind sehr dilettantisch gearbeitet, besonders fällt der unreine Satz auf; parallele Oktaven, harmonische Härten, ja direkte Vergehen gegen rein musikalisches Empfinden, am meisten im Klavierpart, beweisen die Ungeübtheit und geringe Begabung des Komponisten (es kann auch hie und da die Schuld an Druckfehlern liegen). Daß er fast alles von Hoffmeister haben dürfte, wird sich später erweisen. Doch ist die Sammlung einer genaueren Besprechung eher wert als z. B. diejenige Pohls, weil sie trotz allem den Stil der Zeit charakterisiert, indem sie die Annäherung des Arienliedes an das lyrische Lied zeigt. Stimmungslieder finden sich, wenn auch selten (Nr. 8) und können sogar hübsch genannt werden. Auch hier ist das Singspiellied zur Ariette umgebildet, die durchkomponierten Lieder sind ganze kleine Opernarien und die Begleitung ist meist in italienischer Gitarrenmanier. Doch sind Technik und System nicht mehr so ganz empfindungslos und schablonenhaft. Mozartsche Züge zeigen Nr. 17, das mit seinem pathetischen Anfang zu den Liedern mit betrachtendem Inhalt gehört (vgl. Steffan „An die Freude", Paradis Nr. 1, Kozeluch XV 1, 10), ebenso die Arien bei Steigerungen mit Sequenzen (Nr. 12 „Himmel, diesen sanften Trieben"). Von der italienischen Oper stammt das Motiv des Allegro con brio, s. Beispiel B 16, 17, S. 146, mit der Sequenz auf der Untermediante (vgl. „Orfeo", 1762, Euridice: „Welch grausame Wandlung") und die durchbrochene Melodik alla Lombarda. Zu beachten ist die Ähnlichkeit zwischen der Arie Nr. 12 und dem Duett Nr. 4, sogar Tonart und Motive sind gleich. S. Beispiel B 14, 15, S. 146. Im Gegensatz zu diesen Arien stehen die kleineren sentimentalen Lieder mit alter Deklamation (¾-Takt, vgl. Paradis), pastoralen Anklängen im Klavierpart (Nr. 15), und ganz sentimentale Lieder nach dem Muster Steffans (vgl. dessen „Lotte bei Werthers Grabe" mit Hackels Nr. 16).

Daß Hackel stark unter dem Einflusse Hoffmeisters stand, dessen „8 Lieder" (Mskr.) in der Zeit zwischen 1786 und 1788 entstanden sein dürften, beweist die große Ähnlichkeit in der Vertonung oft derselben Texte, nur sind die Kompositionen Hoffmeisters vollendeter und ermangeln der dilettantischen Schnitzer (besonders Nr. 6). Seine Sammlung enthält lauter Strophenlieder mit leichter hübscher Melodik. Sowohl der Ariettentypus (Nr. 1, 3, 6, 8, die zwei letzteren unter dem Titel „Arietta") als auch das lyrische Stimmungslied sind vertreten (Nr. 4, 6). Die große durchkomponierte Arie fehlt ganz, obzwar Hoffmeister in späteren Jahren (1799) große Balladen nach Zumsteegs Manier komponiert hat. Z. B. „Das Mädchen am Ufer", „Die Linde auf dem Kirchhof". 1786 ist er nur der Komponist des lyrischen Liedes in strophischer Form.

Erst Holzers[41]) „XII Lieder" [1787], s. Beispiel A 1, 1787, S. 143, kann man auch als absolut und unabhängig vom Zeitgeschmack schön nennen: sie würden auch heute nicht veraltet klingen, was man von den Kompositionen seiner Vorgänger kaum behaupten möchte. Sie sind das Werk einer liebenswürdigen, musikalischen und besonders einer melodischen Begabung. Erst jetzt war alles das ausgebildet und vollkommen, was die erste Sammlung (1779) nur in einem unreifen Anfangsstadium versprochen hatte. Holzer bedeutet einen, wenn auch einseitigen, Höhepunkt in der Entwicklung des Wiener Liedes. es ist der Triumph der schönen melodischen Linie, der Kantilene über übertriebene opernhafte Schnörkel; die Übertragung italienischer Technik — im besten Sinne —

[41]) Holzer soll der Lehrer Schuberts gewesen sein. S. Friedländer: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Bd. I, S. LIV.



auf das deutsche Singspiellied und das sentimentale Lied ist vollendet. Mozart, alles umfassend und großzügiger als Holzer, führte sein Werk mit Hilfe der großen instrumentalen Technik (s. Haydn) zu Ende.

Sowohl die Strophen, als auch die durchkomponierten Lieder (Nr. 5, 12) weisen eine schöne Geschlossenheit der Form auf, welche ebenso wie die Melodik und der instrumentale Teil der Kanzonette entnommen sind. Doch hat man es nicht mit der Schablone Kozeluchs, sondern mit einem persönlichen Feingefühl zu tun: deutsches Empfinden ist mit preziöser romanischer Technik vereint. Die einfachen volkstümlichen Lieder sind als Arietten vertont (Nr. 2, 3, 8, 11, das letztere wurde von Haydn in demselben Sinne komponiert); besonders Nr. 2 ist sehr frisch und gut deklamiert. Der Anfang, eine Dreiklangszerlegung, absteigend im Unisono, ist nach Art deutscher Gesellen-, Wander- und Trinklieder. Nr. 10, „Der Wanderer", charakterisiert sehr gut durch Rhythmus und Begleitung das gemütliche Dahinschlendern; der „Glückliche Bauer" trifft den naiven Ton, ebenso wirkt „Der Abschied eines Seefahrers" charakteristisch. Die ernsteren Gedichte sind als kleinere sentimental-ariose Lieder vertont, so Nr. 1, 4, 6, 7 und 12, das letztere als dreiteilige Arie in Kanzonettenform. Das beste sentimentale Arienlied ist Nr. 1, welches weiche Melodik mit treffender Deklamation und Steigerung verbindet. Durch das ganze Lied geht eine weiche einheitliche Gesangslinie.

M o z a r t s Lieder bezeichne ich als die vollendetsten ihrer Zeit, weil sich in ihnen alle Formen und Typen des Wiener Liedes scharf ausgeprägt und am vollkommensten ausgebildet finden.

NB. Als charakteristisch für Wiener Hausmusik nenne ich ein kleines Sammelwerk aus etwas späterer Zeit, es enthält meist Lieder aus Singspielen (Hofb. Ms., 16.600 „Lieder fürs Clavier, scritti da Michele Haydn") von Paisiello und Umlauff; dann ein Thema con variazioni; zwei heitere Lieder von Umlauff: „Die Rose" (¾-Takt, Parlando), „Komm, lieber Mai" (Dreiklangszerlegung AA BA, vgl. mit Mozarts Vertonung); ein Klavierstück, Kozeluchs „Kleine Schöne" und Glucks Arie: „Einen Bach, der fließt" aus den „Pilgrimmen von Mekka".

Dem allgemein charakterisierenden Abschnitt folgen nunmehr die Einzelbesprechungen, welche erst meine Behauptungen erklären und begründen sollen:

a) D i c h t e r u n d T e x t e.

Das Gedicht bildet durch Inhalt und Stimmung die Grundlage für den Charakter und den Typus des Liedes (heiter, traurig; große Arie, kleines Singspiellied), durch seine Metrik und Form den Vorwurf für die Form und Bildung der musikalischen Periode (Rhythmus, Takt; durchkomponiertes bezw. strophisches Lied). An der Hand genau durchgeführter Analysen läßt sich deutlich erkennen, wie die Metrik und Einteilung in Strophen die Periode, wie der Bau des Gedichtes den Bau des Liedes bestimmt; beide haben ja den Rhythmus gemeinsam.

Ende des 18. Jahrhunderts war die Lyrik, welche für unsere Sammlungen in Betracht kommt, eine im Grunde sehr unlyrische. Es ist meistens der minderwertigere Teil der poetischen Erzeugnisse dieser Zeit, welcher zur Vertonung gelangt, was wohl dem herrschenden süßlich empfindsamen Zeitgeschmacke und der Verbreitung dieser Art von Poesie durch „Blumenlesen", populäre Sammlungen, etc., zuzuschreiben ist. Von Hafner und Gölle — der erstere trug Lieder aller Arten zusammen, der letztere brachte nur derbe Spässe in seinen Volks- und Possenliedern — sehe ich ab. Klassiker werden in der Minderzahl komponiert, vereinzelt sind Klopstock, Herder (Volkslieder) und von Goethe nur das „Veilchen" anzutreffen. In Berlin wurde auch der „Erlkönig" öfters komponiert, z. B. von Reichardt[42]) u. a. In allen Gedichten herrscht der süßlich empfindsame Ton der unwahren tränenseligen Romantik des 18. Jahrhunderts, der Wertherzeit (nachahmende Gedichte und sentimentale Romane, z. B. „Siegwart, eine

[42]) Vgl. Tappert: „70 Erlkönigkompositionen"; Friedländer: „Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen" (1896).



Klostergeschichte", „Sophiens Reise" u. a. m.). Die Hauptrolle spielt das sentimentale Schäferlied nach anakreontischem Muster, aber nicht minder sind auch frivole und andererseits wieder heitere, oft sogar kindisch-naive Liebeslieder vertreten. In den Sammlungen Steffans, Friberths und Hofmanns sind dies die Haupttypen; hie und da wirkt die Sentimentalität lächerlich, z. B. in der Komposition des an und für sich komischen Gedichtes: „Mein Weib, mein braves Weib ist hin, Sie war mir Trost und Pflegerin."[43]) Selten sind lehrhaft hölzerne Gedichte und solche allgemein betrachtenden Charakters, wie sie besonders in Deutschland (Leipzig!) mit Vorliebe verwendet wurden, z. B. „Der Mann an die Freude" von Steffan, noch seltener altertümliche Tanzlieder (Schäferlied, Pastorella), welche nach Art des Sperontes, Hafner, Gräfe etc., wie Instrumentaltänze mit unterlegtem Texte wirken. Ebenfalls vereinzelt finden sich epische Erzählungen, Romanzen, wie Goethes „Veilchen" oder „Ich ging einst einen Frühlingstag" und die Balladen „Edward" (von Herder übertragen) und „Margarethens Geist". Balladen und Romanzen sind dann nur noch hie und da anzutreffen, bei Ruprecht, Grünwald (Lackner) und bei M. Th. Paradis im französischen Romanzenstil (♩♪♩♪) oder als durchkomponierte Ballade. Erst Hoffmeisters und Holzers Texte werden besser und natürlicher und nähern sich auch mehr dem rein lyrischen Stimmungslied. Zu den Seltenheiten gehören charakterisierende oder gar karikierende Lieder, z. B. Hagedorns „Die Alte" von Steffan und von Mozart, Weisses „Soldat" von Friberth komponiert, Bürgers „Herr Bachus", Lessings „Faulheit" von Haydn komponiert, Steffans „Trinklied", eine Übersetzung aus dem Anakreon (Mskr. 24 Lieder, Hofbibl.); letztere Art wurde mehr in Nord -und Mitteldeutschland gepflegt, man sieht Trink- und Jagdlieder, Gesellen-, Wander- und Kinderlieder unter den Volksliedern und deren Imitationen von Hiller, Schulz u. a. m. Wie schon gesagt, finden sich bei Vergleichung der Dichternamen, welche hier vertreten sind, mehr schlechte als gute, und von den letzteren nicht gerade die schönsten, sondern eher die geschmacklosen Gedichte. Außer Goethes „Veilchen" sehen wir nur vereinzelt Volkslieder von Herder; dann sind einige Anakreontiker (Hagedorn, Hölty), später, bei Holzer und Hoffmeister, die Dichter der Wiener Almanache: Blumauer, Ratschky, Gottlieb Leon u. a. vertreten. Hauptsächlich kommt die Almanachpoesie Deutschlands in Betracht, beschränkte, häusliche, sentimentale und auch widerwärtig frivole Gedichte, am beliebtesten sind die Schäferlieder eines Chr. Fr. Weisse und Konsorten; vereinzelt stehen oft allzu sentimental angehauchte Stimmungslieder. Die Namen der Dichter sind nicht immer genannt und waren bisher schwer oder gar nicht zu eruieren. Es finden sich oft bessere Namen, aber schlechtere Werke. Bei Steffan, Friberth und Hoffmann ist noch Klopstocks vaterländische Muse vertreten, dann Gleim, Ch. E. Kleist, Claudius, Haller, Bürger, Hagedorn, Müller, J. P. Uz, besonders oft Weisse, seltener Lessing und Herder, Marianne v. Ziegler, Steinhauer, Stahl und Leon; auch Holzers Sammlung, in der außer den genannten noch die Namen Jacobi und Eschenburg vorkommen, steht noch auf dem gleichen Niveau süßlich sentimentaler Rokokokunst. Nicht besser sind Haydns Gedichte, welche Hofrat Greiner ausgewählt hatte (ebenso wie für Steffan), neu sind nur Lessings „Faulheit" und der Name Weppen. Ruprechts Art neigt mehr zu ernster Sentimentalität; er bringt einfache Stimmungslieder von Reitzenstein, Frh. v. Binder u. a. m. Die von Pohl komponierten Gedichte sind minderwertig, bis auf vier Volkslieder Herders. Bei Kozeluch fehlt die läppische Naivität Weissescher Schäferlieder und es ist wenigstens das Streben nach edleren Motiven anzuerkennen, wenn es auch meist in unnatürlichen Schwulst ausartet (z. B. das „Clavier", „Der Frühling", „Die Empfindung"); anakreontische Schäferlieder sind noch sehr beliebt. Besser sind Grünwalds Texte, das zu einer charakteristischen Komposition geschaffene

[43]) Friberth, Nr. 20 „Der nordische Witwer".

„Totengräberlied" Höltys, Bürgers „Bachus", Balladen von Lackner und lyrische Gedichte von Kalchstein und Dirnböck. Von jetzt an führt der Weg immer weiter zur reinen Lyrik; Marie Therese Paradis bedeutet einen kleinen Rückfall (Klopstock, das „Gärtnerliedchen" aus Siegwart, „Die Tanne" von Pfeffel, etc.), aber Hackel und Hoffmeister kommen dem Ziel schon näher. Auch hierin sind sie gleich geblieben, daß die Namen der Dichter fast gar nicht genannt sind (Oberbeck, H. Chr. v. Senf); beide haben die gleichen Texte fast gleich komponiert (s. o.). Besonders bei Hoffmeister, dem ursprünglichen Talent, ist es schon einfache Lyrik, das Motiv ist nicht hochtrabend, sondern natürlich („An den Mond", „Hirtenlied" etc.); die Frivolität des Schäferliedes fehlt ganz. Noch mehr ist dies in Holzers zweiter Sammlung ausgeprägt, die sich aus Liedern der Wiener: Blumauer, Ratschky, Schmidt und Leon, wie aus Gedichten von Michaelis, Bürger und anderen oben genannten Dichtern zusammensetzt. Die Stimmung ist frei und freundlich, jeder lehrhafte Ton und Schwulst fehlen, ebenso die ganze „Schäferpoesie"[44]).

b) Die Form der Lieder. (Liedertypen und große Formen.)

Daß die Form von dem größtenteils strophischen Bau der Gedichte beeinflußt wurde, habe ich schon erwähnt. Entsprechend nun dieser geschlossenen äußeren Form der Gedichte sind die Lieder meist strophisch komponiert — nach zwei-, seltener dreiteiligem Schema. Dieser Grundtypus wurde vom Volksliede an bis Schubert und noch später beibehalten,[45]) er blieb Grundform, trotz aller Wiederholungen, Abänderungen und Erweiterungen. Es kommen natürliche Einflüsse von der Oper, vom Singspiellied und von der Instrumentalmusik dazu. An der zwei-, resp. dreiteiligen Liedform wurde nichts geändert; zu besprechen sind nur ihre Varianten und vor allem diejenigen Formen, welche durch ihr häufiges Auftreten, durch bestimmte Charakteristika an dem betreffenden Komponisten auffallen.

Die häufigste Art ist die zweiteilige Liedform; so sehr beliebt, daß oft ein dreiteilig gebautes Gedicht (d. h. aus drei Strophen bestehendes) durch Wiederholung einer Strophe oder bloß einiger Zeilen auf ein geradzahliges Schema gebracht wird.

Vereinzelt sind große durchkomponierte Formen bei Steffan, Grünwald, Paradis u. a., welche nach dem Muster der großen Opernarie ganz dramatisch gestaltet sind; oft folgt da nach abgeschlossenen Liedformen im Kleinen eine dramatisch bewegte Szene: die Steigerung, welche auch rezitativische oder Parlando-Teile bringt. Die anderen sind große Rondoformen (Steffan, Grünwald). Beide Arten sind nicht liedmäßig und gleichen verunglückten Melodramen. Die große Ballade fehlt noch (Löwe). Hafner bringt, wie alle volkstümlichen Komponisten, beide Typen der strophischen Liedform in der einfachsten Weise: ABA und AA BB oder etwas verändert, so wie sie sich bei Steffan und Friberth findet: AA BA_1, ABB_1A und AABA, und bei Holzer 1787 vorwiegt (vgl. auch Kozeluch „XII Lieder").

Für die ganze Wiener Schule sind die häufigen Wiederholungen ganzer Perioden oder bloß einzelner Phrasen charakteristisch, welche ich in getreue und variierte oder figurierte Wiederholungen einteile. Sie stammen von den Verzierungskünsten der italienischen Arien her, von der Koloratur, und sind manchmal auch nichts anderes. Schon bei Steffan ist die Sucht nach reicher Ausschmückung erkennbar, seine Wiederholungen sind oft mit verschiedenartigen Läufen und Trillern verziert. Durch solche Wiederholungen ganzer Perioden wird die Form scheinbar dreiteilig und nimmt folgende Gestalt an A ‖:B:‖. Diese kommt bei Steffan sehr häufig vor (I, 3, 4 etc.),

[44]) Über die Texte wird der Revisionsbericht Genaueres enthalten.

[45]) Ich sehe hier ganz von der allermodernsten formlösenden und formlosen Musik ab.



der Nachsatz der zweiten Periode wird variiert oder getreu wiederholt (I 22) oder beide Teile sind unabhängig voneinander (II 2, 3, etc., s. auch bei Haydn). Ganz klar tritt dieser Typus A ‖: B :‖ erst wieder bei Kozeluch auf; Haydn und Ruprecht bringen ihn erweitert und kompliziert, indem die variierte, niemals getreue, Wiederholung des zweiten Teiles als figurierte Kadenz auftritt, welche ich Schlußformel nennen möchte wegen ihrer typisch virtuosen Bildung und der formelhaften Melodik. Diese Schlußformeln sind, auch als opernhafter Einschlag, bei allen Wienern zu finden, sowohl als kurzer Abschluß einer Phrase wie auch als variierte Wiederholung. Ruprecht und Haydn lassen dieser Wiederholung oft eine opernhafte Fermate, auch als Triller, vorangehen. In Steffans[46]) Liedern ist auch die Zweiteiligkeit in sechszeiligen Strophen sehr beliebt: AAB / CCB, beispielsweise in I 10, wo auch der Bau je-Bau jeder Periode dreiteilig ist, und zwar gehören je zwei Teile durch Gleichheit oder Sequenzierung des Motivs zusammen und der dritte Teil bildet den Abschluß, s. Beispiel B 18 S. 146. In sechszeiligen Liedern erweitert Kozeluch die dreiteilige Periode durch Wiederholungen auf eine zweiteilige; oft aber bleibt die Periode nach Steffans Muster dreiteilig. Umgekehrt werden zwei Perioden durch Wiederholung auf drei erweitert. So Steffans I 11, II 11, Holzers Nr. 11, nach Steffans Muster dreiteilig. Umgekehrt werden zwei Perioden durch Wiederholung auf drei erweitert. So Steffans I 11, II 11, Holzers Nr. 11, ebenso Friberths Nr. 3, 22, wo z. B. die Halbperiode wiederholt wird und ein dritter Teil abschließt ‖: A :‖ A_1, oder auch mit neuer Halbperiode A B C (4, 4) (Nr. 4, 20, 14). Zweimal wird bei Friberth die zweiteilige Periode ganz wiederholt, und zwar derart, daß die erste Halbperiode vom Klavier allein und erst die zweite von der Singstimme ausgeführt wird. (Nr. 18, 19.) Hie und da ist die Zweiteiligkeit fraglich, wenn die variierte Wiederholung der letzten Zeile fast zu einem selbständigen dritten Teile ausgedehnt wird und die Trennungslinie nicht sehr scharf ist (Steffan II 5), welcher Typus bei Haydn und seinen Nachfolgern häufig ist. (Haydn I 7.) Die Liedform in Holzers erster Sammlung ist einfach zweiteilig ohne jede Wiederholung, ähnlich ist es bei Hoffmann, der nur ein einziges Mal eine Wiederholung im Wiener Stil bringt (Nr. 25), sonst nur gewöhnliche zweiteilige Formen mit Perioden zu je acht Takten (Nr. 9, 27, 29) oder auch die Form ‖: A :‖ B. Auch Pohls Lieder sind kleine zwei- oder unklar dreiteilige Formen mit vereinzelten Wiederholungen. Dreiteilig sind bei Steffan zu nennen: „Die Alte" (II 24), wenn man, entsprechend der Zeilenanzahl, die Einleitung, das „Rezitativ": „Zu meiner Zeit", von den zwei folgenden Teilen trennt, welche erst so eine geschlossene Form bilden; dann das sechszeilige II 1 und das zehnzeilige Landlied IV 7. Durchkomponiert sind die Arie II 10 (ABA), dreiteilig mit Reprise des Hauptteiles; I 15 ist ganz opernhaft, jede Strophe als abgeschlossene Form durchkomponiert, der Schluß bringt eine Steigerung — die dramatische Szene als bewegtes Recitativo accompagnato. Auch Friberths „Aria" Nr. 1 ist als dramatische Arie komponiert und bildet eine prunkvolle Einleitung für die folgenden ausnahmslos einfachen Lieder.

Bei Haydn[47]) herrscht die alte zweiteilige Form mit variierter Wiederholung vor (AA, BA in I 9), besonders in der ersten Sammlung; sie wird oft erweitert, z. B. in dem arienhaften Lied Nr. 12, 14, etc. Die Dreiteiligkeit entsteht durch Erweiterung des zweiten Teiles (I 7) oder durch Reprise des Anfangs (I 6, 10). In der zweiten Sammlung ist die Dreiteiligkeit häufiger, und zwar wie in der ersten unabhängig von der Anzahl der Zeilen, weil durch Wiederholungen vieles ausgeglichen wird (z. B. bildet

---

[46]) Friedländer: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Bd. I, Abtlg. 2, S. 154—158, 318, Beispiel A I 1, 4.

[47]) Vgl. Paradis Nr. 1 — eine kleine ariose Form, die aus Umrahmung eines kantabeln Mittel- durch zwei deklamatorisch-pathetische Außenteile entsteht (5 Zeilen!) und Nr. 8.

die figurierte Wiederholung des zweiten Teiles als Koda den dritten Teil). Zweiteilig mit sehr erweiterten Wiederholungen sind Nr. 1, 2, 3, 12, wirklich dreiteilig ist Nr. 4 mit der großen Schlußkadenz, einer Reprise der zwei letzten Zeilen als dritter Teil. Nr. 6 mit Reprise des Anfangs, ebenso Nr. 7; Nr. 10, ist der Form nach, ohne genaue Reprise, dreiteilig und Nr. 9 ist ganz rezitativisch gehalten, nur im Mittelsatz wird ein rhythmisches Motiv sequenziert. Trotz der vielen Einflüsse von Seiten der Opernarie ist kein Lied wirklich durchkomponiert.

Grünwald bringt Strophenlieder nach bekanntem Muster (z. B. Nr. 4 mit dreizeiligem Versbau, die Periode besteht aus 3×2 Takten); dann aber auch zwei größere durchkomponierte Lieder mit langem selbständigem Klavierpart, Nr. 1, das einen Hauptteil in Dur, einen Mittelteil in Moll und eine Reprise hat (ebenso der Dialog, eigentlich das Duett, Nr, 11) und die Ballade Nr. 8, gleichfalls mit zwei Motiven (A, A, B).

Ähnlich ist der Bau der zwei großen durchkomponierten Lieder der Marie Therese Paradis, deren andere Lieder ganz typisch sind mit Wiederholungen — zweiteilig nach Steffans Art (AABA, AA_1BA_1) und bald mehr oder weniger klar dreiteilig (Nr. 1 mit 6 Zeilen, Nr. 3, 4). Anlage zu einer Durchkomposition zeigt schon Nr. 4, dessen letzte Strophe an die Schlußworte eine Wiederholung mit opernhafter Koda anhängt, dann Nr. 2 mit je zwei als große zweiteilige Form (quarrée!) vertonten Strophen. Nr. 9 und 10 sind durchkomponiert; das erstere in Rondoform, dessen Couplet — ein einfaches zweiteiliges Lied — auf die erste, dritte und siebente Strophe gesungen wird („Leitmotiv"! zu den Worten: Ich bin ein deutscher Jüngling). Die erste Episode (zweite Strophe!) ist zweiteilig, von rauschenden Baßfiguren begleitet, mehr eine Deklamation (Parlando) zur Begleitung, ohne dabei formlos zu sein, mit einer Wiederholung in D-dur; die vierte, fünfte und sechste Strophe sind zum zweiten Couplet zusammengefaßt, welches aus drei Teilen besteht, und zwar: die vierte Strophe als zweiteiliges Lied in G-moll, die fünfte als zweiteiliger Mittelsatz in Es-dur und die sechste als Reprise des ersten Teiles. Ähnlich sind in Nr. 10 sieben achtzeilige Strophen durchkomponiert. Doch kehren hier die gleichen Teile immer wieder, und zwar dreimal ein Couplet (A B A) und zwei etwas verschiedene Episoden in Moll. Hier ist die Abgrenzung der Strophen untereinander außer Acht gelassen, infolge der Dreiteiligkeit wird z. B. das Couplet aus den acht Zeilen der ersten und aus vier Zeilen der zweiten Strophe gebildet.

Hackels Lieder sind im allgemeinen nach dem alten Schema gebaut. Durchkomponiert sind: das Duett Nr. 4, dessen imitatorische Einsätze schon wirklich ein Duett zweier selbständiger Stimmen ergeben im Gegensatz zu Steffans Duetten, in welchen die zweite Stimme nur Füllstimme war, dann die Arie Nr. 13. Beide bestehen aus zwei großen Abschnitten: einem langsamen Kantilenenteil und einem lebhaft bewegten zweiten Teil mit großer Steigerung (allegro con brio) und der oft sehr breit ausgedehnten Koda; es ist ganz der dramatische Bau der großen Opernarie, wie er schon früher, wenn auch nicht so ausgeprägt, sich vorfand. Ebenso kann man Nr. 6 und 10, obwohl Strophenlieder, als durchkomponierte Arien kleineren Umfangs bezeichnen. Die kleinen einfachen Lieder sind typisch, zweiteilig, ohne Wiederholung, manchmal mit Reprise im Nachsatz des zweiten Teils (A+B, B+A in Nr. 16); dreiteilig kann man auch Nr. 1 und 3 nennen (A A_1 B manchmal nach Wiederholung). Nr. 6 ist durch Wiederholungen dreiteilig.

Bei Hoffmeister und Holzer fehlen wieder die durchkomponierten Formen. Ersterer bringt schon oft dreiteilige Formen (A A B in Nr. 3, A A_1 B in Nr. 8), auch mit variierter Reprise (A B B_1 in Nr. 5), einmal auch die Form A B A in Nr. 1 mit genauer Reprise, und zwar, als ziemlich vereinzelten Fall, mit Wiederholungszeichen. Ausgesprochen zweiteilig ist Nr. 2 trotz seiner sechs Zeilen (welche Hoffmeister sonst dreiteilig auffaßte); jede Periode ist hier dreiteilig, aber mit Durchführung *eines* Motivs. Zweiteilig sind auch die etwas mehr den durchkomponierten Formen sich nähern-

den Stimmungslieder (Nr. 4 und 6). Holzers Lieder haben oft typisch zweiteilige Form in der Art Steffans (A A1 B A), z. B. Nr. 4; in Nr. 11 (A A B A) wird der Vordersatz der ersten Periode durch das Klavier wiederholt, so daß die Form doch gewahrt bleibt (vgl. Friberth), Reprisen sind häufig. Nr. 5 kann zwei- und dreiteilig aufgefaßt werden (A B B A). Nr. 2, 3 und 9 sind, dem Sechszeilenbau entsprechend, dreiteilig gebaut, die zwei ersten nach dem bekannten Beispiel A A1 B. Das letztere fünfzeilig, beginnt mit einer deklamatorischen Ansprache: „Ade nun" dann erst folgen, mehr rezitiert der tonmalerischen Wirkung halber, vier Takte bis zu einer Fermate auf der Tonika und eine viertaktige figurierte Kadenz (vgl. Steffans und Mozarts „Die Alte" mit dem Fünfzeilenbau). Die nur selten vorkommenden Wiederholungen sind typische Schlußformeln, welche oft erst nach einer Fermate am Schluß auftreten, die, wie bei Haydn und Mozart, gleichsam noch ein Zurückhalten — eine Kunstpause — vor dem umso rascher hereinbrechenden Ende darstellen will (z. B. Nr. 2 „tempo primo").

c) Motivbildung und motivische Entwicklung nebst Rhythmik und Melodik.

Um eine übersichtliche Einleitung zu geben, bespreche ich die zwei wichtigsten Faktoren der Motivbildung zuerst genau an Steffans Liedern, deren Rhythmik und Melodik grundlegend ist, die Weiterbildung bei seinen Nachfolgern erst dem Verständnisse näherbringt und deutlich alle charakteristischen Einflüsse von Seiten der Opern-, Volks- und Instrumentalmusik erkennen läßt. Vorerst jedoch seien einige Manieren der damaligen Zeit historisch beleuchtet. Über die Herkunft der Koloraturen, Triller, Schlußformeln, wie auch des Parlando und der Rezitative von der opera seria und buffa wurde mehr als einmal gesprochen (vgl. noch Paisiellos Aria aus „Gli astrologi immaginati" 1779 mit Steffans 1 8; den Rhythmus „alla Lombarda" in Guglielmis „Il ratto della sposa") s. Beispiel B 6, S. 145. Weiters fanden sich in allen Wiener und speziell in den heiteren Singspielliedern die bekannten klopfenden Achtelmotive, welche, vom Volksliede stammend, ihre Vollendung im Singspiel und umgewandelt im Parlando der opera buffa fanden. Unter den Wiener Meistern war es Haydn, der die klopfenden Achtel auf die Spitze trieb (z. B. „Philint stand jüngst vor Bawels Tür"). Auf diesen Höhepunkt folgte ein fast vollständiges Verschwinden der Achtel, teils unter dem Einfluß italienischer und instrumentaler Technik, teils verdrängt durch das komplizierte tiefere Stimmungslied. Zur Geschichte der klopfenden Achtel bringt Oskar Fleischer in seinem Aufsatz: „Zur vergleichenden Liedforschung" (IMG/Sb. III., S. 184) Beiträge. Als Grundlage für den Aufbau des Volksliedes — was auch für das Singspiellied gilt — nennt er erstens das Prinzip der Wiederholung auf gleicher, zweitens das Prinzip der Wiederholung derselben Phrase auf einer anderen Tonstufe, besonders auf der Terz, also die Sequenz.

Die klopfenden Achtel nun erklärt er ganz einleuchtend mit der Wiederholung eines Tones, welche durch Unterlegung verschiedener Texte zu einer und derselben Melodie entsteht, so daß bei zu langen Worten einfach derselbe Ton so lange wiederholt wird, bis die Zeile fertig ist. Es kann auch geschehen, daß mehrere Worte gerade unter einen länger ausgehaltenen Ton fallen, der dann zerlegt werden muß, wie es noch heute im Liedgesang mit mehreren Strophen und mit aus fremden Sprachen übersetzten Texten üblich ist. Für die sehr häufigen Schleifrhythmen im 6/8-Takt (♪| ♩♪♩ ♩♪) finden sich Beispiele in den Volksliedern, in französischen Singspielen; siehe „Toinon et Toinette" von Gossec (1776 in Wien aufgeführt) mit erzählendem Umspielungsrhythmus, aber in echt französischer Akzentuierung (Au mot d'amour). S. Beispiel B 19, S. 147. Als erzählender Balladenton gelangte der Schleifrhythmus (◡ — ◡ —) in der Berliner Schule zur Anwendung (♪| ♩♪♩ ♪). Denn er eignet sich für die Erzählung besser als ein zweiteiliger Takt, welcher, zu eintönig, kein Atmen und Ausruhen der

Stimme gestattet, während ein Rhythmus mit Wechsel von langen und kurzen Taktwerten Pausen und Ruhepunkte zuläßt. Auch der selten vorkommende dreiteilige Rhythmus (♩♫♩ | ♩♩ | ♩) hat seinen Ursprung im Volkslied. In der französischen Musik ist er öfters anzutreffen, was sich aus der Vorliebe der Franzosen für scharfe Akzentuierung erklären läßt. S. Beispiel B 19, S. 147. Vgl. die französische Oper, Lully, Gluck u. a. m. Beispiele für dreitaktige Motive im C-Takt (wandernde Melodien!) sind u. a. Monsignys „Deserteur", Steffans II 8, Mozarts „Zaide" (Arie Solimans). Es sind lauter militärische Motive, welche ohne Dreitaktigkeit auch in Deutschland für Trinklieder, etc. (André, Neefe, in Wien Grünwald u. a. m.) mit Dreiklangszerlegung und in der Instrumentalmusik (z. B. Mozarts erste Symphonie 1764) Verwendung fanden. S. Beispiel B 5, 19, S. 144, 147.

Die Rhythmik und Melodik in Steffans Sammlung:[48]) In der Überzahl sind natürlich die zweitaktigen Motive; und zwar treten der 6/8-, 3/8- und 3/4-Takt meist im erzählenden Balladenrhythmus ♪| ♩♪♩♪, auch als Schleifmotiv auf ♪ | ♩ ♪♪ ♫ | ♪ (I 23), selbstverständlich in Verbindung mit einfachen Melodien, Umspielungen eines Tones, welche oft zum Ausgangston zurückkehren. Typisch für solche Umspielungen ist der Rhythmus ♩♫ | ♩. ♩♫ (I 12, IV 6 etc.) s. Beispiel B 20, S. 147. Die Intervalle werden oft aus den Tönen des zerlegten Dreiklangs gebildet, z. B. IV 6, das tonmalerische Stimmungslied, auch wird der Grundton oder die Dominante umspielt (I 1, 3, II 21, letzteres ein echtes frisches Volkslied). Oft ist die Melodie in der ersten Periode aus den Tönen des Tonikadreiklangs, am Beginn der zweiten Periode aus denen des Dominantseptakkords zusammengesetzt. Dieser Aufbau entspricht dem meist einfachen Inhalt, z. B. der episch heiteren Erzählung. II 19 kann als Beispiel dienen, wenn es auch figurativ gehalten ist. Im „tragischen Balladenstil" sind IV 13 (Edward) s. Beispiel B 35, S. 149, und IV 24 komponiert, beide ein Versuch in der Darstellung des Schauerlichen; schon das sonst seltene Moll als Haupttonart will dies ausdrücken; die Vertonung des „Edward" ist relativ noch eher gelungen, obwohl auch hier nur primitive Umspielungsmelodien in einfacher Liedform angewendet werden. Selten sind noch Tanzlieder im alten Stil (I 3, 18), welche besonders unter dem Einfluß Haydns und Mozarts sich zu den sentimentalen Schäferliedern weiterbildeten, s. Beispiel B 23, S. 147. In I 3 findet sich noch der alte Sarabande-Rhythmus der Berliner Schule. S. Beispiel B 21, S. 147. ♩♩♩ | ♩𝅗𝅥 Breite Kantilene ist selten — ♩♩♩, wird häufig von ♩ | 𝅗𝅥♩ abgelöst — am schönsten in II 13 und am Anfang der Arie I 15. S. Beispiel B 21, S. 147. In solchen Fällen ist das Tempo langsam, die Intervalle sind groß, weich und akkordisch; Koloraturen und Zierrat jeder Art fehlen ganz und es bleibt nur die breite gebundene Gesangslinie nach Art der altitalienischen Arien (vgl. Carissimi, Cesti, Scarlatti, Händel, Caldara, Marcello u. a. m.). Ähnlich sind pathetische Gedichte vertont, sowohl die zwei- als auch die dreiteiligen Taktarten, z. B. ist II 8 arienhaft deklamiert (Gluck!), dann der Anfang der Aria II 16 und IV 5, welcher schon an Mozartsche Figuration der Melodie erinnert. S. Beispiel B 22, S. 147. IV 18 hat die gleiche Stimmung wie II 8 (Texte: „Seid mir gegrüßt" und „Seid willkommen"); auch IV 2, 3 gehören zu dieser „pathetischen" Gruppe (vgl. Nr. 5). Diese Lieder sind mit Verzierungen und Koloraturen versehen, welche jedoch nur störend wirken.

Entsprechend dem Charakter des Liedes sind die zweiteiligen Taktarten entweder von einfacher Melodik oder von Koloratur begleitet: Einteilung in rhythmisch geschlossene Parlandoformen und in solche mit kantabler Melodik. Entweder überwiegt der Rhythmus oder die Figuration, man hat es also mit dem alten Gegensatz zwischen Wort-Rhythmus und Gesang-Kantilene, zwischen rezitativischen und ariosen

[48]) S. Friedländer: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Bd. I, Abtlg. 2. S. 154—158, 318, Beispiel A I 1, 4.

Formen zu tun. Nun stehen einfache Melodik und prägnanter Rhythmus naturgemäß meist in Verbindung mit einem frischen, heiteren oder volkstümlichen Text, z. B. im Singspiel. Charakteristisch ist hier der $^{2}/_{4}$-Takt, welcher, bei Steffan 40mal vorkommend, im Zusammenhang mit klopfenden Achteln steht, und zwar ganz einfach ♪ | ♫ ♫, auch mit Wechselnoten verziert ♪ | ♪♬ ♪♪ (I 4) oder in verschiedenen anderen Kombinationen s. Beispiel B 23, S. 147. Oft sind auch die „Singspiellieder" von ariosen Elementen durchsetzt, so z. B. die Figuren alla Lombarda in II 2, oder der Singspielrhythmus in der Arie I 24, dessen Melodie aus Umlauffs „Bergknappen" entlehnt sein dürfte. Ist der Inhalt sentimental, so überwiegt die Melodik, das Tempo ist etwas ruhiger, der Rhythmus weniger prägnant und italienische Koloraturen sind, mehr oder weniger verschnörkelt, fast in der Überzahl. (I 5 etc.) Es sind die typisch sentimentalen Rokokolieder, die nur für die Gesangskunst und die Technik eines italienischen Opernsängers geschrieben sind (I 5, 7: letzteres beginnt ganz dramatisch mit einem Rezitativ, ebenso I 21) s. Beispiel B 8, S. 145. Dann gehören zu diesen süßlichen Koloraturliedern auch I 8, 9 (mit dreitaktigen Motiven), 11, 16, 17, 20, II 3, (welches letztere, wie viele andere in dieser Gruppe auf dem Rhythmus ♪ | ♩♬♫ aufgebaut ist), 4, 5, 7, 10, etc. etc. Nr. 17 ist vergleichbar mit I 7 wegen des rezitativischen Anfangs. Nr. 6 gehört trotz der Koloraturmelodik nicht zur sentimentalen Gruppe, hingegen IV 8, 12, 15, 20. Dreitaktige Motive (s. S. 124) finden sich vereinzelt im $^{2}/_{4}$-Takt (I 2, 9, 10, 19, 22, II 6, 9) ♩ | ♩♩ | ♫♫, ebenso im ¢-Takt in II 18 ♪ | ♩♩♫♫ | ♩♩ und IV 7 mit klopfenden Achteln ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ 𝅗𝅥. Meist werden sie dann von zweitaktigen Motiven abgelöst (I 10) s. Beispiel B 18, S. 146. Taktwechsel findet sich nur einmal in II 1, dessen Vorspiel im C-, dessen Lied aber im $^{2}/_{4}$-Takt steht. Rezitativartige Anfänge (s. o.) in I 7, II 24 werden liedmäßig weitergeführt, s. Beispiel B 9, S. 145, andere Lieder beginnen breit und pathetisch (Arie!), z. B. II 16, IV 18, 21, s. Beispiel B 22, S. 147. (Über dramatische Steigerung siehe das Kapitel „Form".) Die seltenen Stimmungslieder haben meist reich kolorierte Melodik (I 10, IV 9, 16) s. Beispiel B 9, S. 145. Ebenso selten sind charakterisierende, heitere Lieder, so II 18 „Der Soldat" mit dreitaktigen, an militärische Signale erinnernden Zerlegungsmelodien, s. Beispiel B 5, S. 144, und II 24 „Die Alte", wo nach einer rezitativischen Einleitung (Ansprache!) ein Umspielungsmotiv weiter sequenziert (♫♩ | ♩. ♫♩.) Ihren Höhepunkt erreichte diese in Österreich wenig beliebte Gattung in Haydns „Faulheit" und Mozarts „Die Alte", s. Beispiel B 26, S. 148.

Im einfachen Singspiel-, richtiger Volkslied, wird ein Motivrhythmus durch Sequenz oder Wiederholung zur zweitaktigen Melodie, resp. Periode, erweitert und beherrscht das ganze Lied; die gleiche Einfachheit findet sich in Tanzliedern. Im ariosen Lied ist die Melodie, ja mehr die Figuration, die Koloratur Hauptsache, so daß man oft gar nicht merkt, daß der Anfangsrhythmus beibehalten wurde (z. B. IV 8, 12, 13, 15, 18 etc.). Diese beiden Gruppen sind nicht streng geschieden, es gibt viele Zwischenbildungen, z. B. I 8, welches, mit figurierter Melodik beginnend, in der zweiten Periode ein einfaches Singspiellied bringt. In I 12, 16, 17 ist das Übergewicht des Rhythmus über die veränderte Melodik klar, oft sogar (I 7, II 3 etc.) bei einem Gegensatz beider Perioden. Dieser Gegensatz zwischen Kantilene und Parlando, zwischen kantablem und rezitativischem Teil, wie er sich mehr oder minder deutlich in fast allen zweiteiligen Liedern dieser Zeit ausprägt, hat seinen Ursprung in der Opernarie, welche das Arioso bis zur dramatisch bewegten Szene, ja fast bis zu einem Recitativo accompagnato steigert. Die Folge davon ist, daß manchmal zwei deutlich getrennte Motive unterschieden werden können, z. B. II 7, 8, 17, 22 (das letztere verwendet die neapolitanische Sext in Mozarts Art); anderseits wird oft die Anfangsmelodie im zweiten Teil nach dem Prinzip der Gegensätzlichkeit umgeändert. Z. B.: haben IV 23, 24 zwei Motive, das zweite in Moll. Rein kantabel weitergeführt sind IV 3, 5, 9, 11, 16, 20 u. a. Eine Anfangsphrase wird wiederholt, sequenziert und

reich koloriert. Dieses Variieren und Figurieren, das Weiterführen der melodischen Linie ist in fast allen ariosen Liedern zu finden, so daß sich schwer ein oder gar zwei ausgesprochen rhythmische Motive unterscheiden lassen. Hervorzuheben ist IV 19 wegen der an italienische Kanzonetten erinnernden Leichtigkeit, mit welcher ein graziöses Umspielungsmotiv durchgeführt wird. Die Steigerung ist in der zweiten Periode durch lebhaftere Begleitung ausgedrückt. Einmal finden sich hier diatonische Sequenzen. Nachdem nun die grundlegenden Prinzipien an Beispielen von Steffans Liedern besprochen sind, gehe ich zu seinen Nachfolgern über, welche entweder bei dem Übernommenen stehen blieben oder es erweitert haben. Doch ist Steffans Melodik, Rhythmik und Motivbildung als charakteristisches Beispiel für das Wiener Rokokolied noch zu Mozarts Zeiten maßgebend. Daß der Zusammenhang zwischen Inhalt und Vertonung eines Gedichtes der gleiche bleibt in Bezug auf Form, Motivbildung etc., läßt sich an einzelnen Kompositionen genau erkennen.

Holzers erste Sammlung (1779) bringt nichts Neues, eher ist der Bau der Lieder zu primitiv. Der 6/8-, 3/8- und 3/4-Takt sind mit Schleif- und Umspielungsmotiven vertont. (Nr. 5 und 2 mit Koloratur.) Der 2/4-Takt bringt klopfende Achtel, aber immer in Verbindung mit Punktierungen, z. B. Nr. 4: und. Die Koloraturmelodien, natürlich lauter Umspielungen, sind verschnörkelt. Einfachen Singspielrhythmus hat Nr. 10. Auch sonst sind die Melodien lauter Umspielungen, welche oft auf den Tönen des zerlegten Tonikadreiklanges auf- und auf denen des Dominantseptakkordes absteigen. Die Motivbildung ist ganz einfach: ein Motiv wird weitersequenziert („Rückungsmotiv"! Nr. 2, 5, 9, 13). Sonst sind Sequenzen selten, abgesehen von der typischen Sequenz im Mittelteil über die Molltonart der zweiten Stufe und die Dominante zur Tonika (s. Steffan u. a. m.).

Auch Friberth hält am Alten fest: der 6/8- und 3/8-Takt haben Schleif- und Umspielungsmelodien, oft mit Dreiklangszerlegung, der 6/8-Takt kommt auch im epischen Balladenton vor, der 3/4-Takt hat gleichfalls Schleifer, dann typische Umspielungen (Nr. 10, 20), etwas schwerfälliger in Nr. 15 (), Kantilene in Nr. 5, 7, 14, 16 u. 9. Der 2/4-Takt bringt klopfende Achtel (Nr. 11, 19, 21, etc.); breite Kantilene in Nr. 2 () komplizierter in Nr. 4, (; auch in Nr. 9 findet sich der altertümliche Sarabanderhythmus. Einmal kommt ein dreitaktiges Motiv mit Umspielungsmelodik vor: (Nr. 12). Der ¢-Takt hat in Nr. 24 und 18 kolorierte Rückungsmotive, in Nr. 23 ein nach dreitaktigem Muster gebildetes volkstümliches Motiv ( ) mit Dreiklangszerlegung, welch letztere überhaupt ziemlich häufig ist. Die Kantilene ist reich an schönen, großen und weichen Intervallen, (vgl. Steffans II 13 mit Friberths Nr. 16), s. Beispiel B 21, S. 147; ebenso die Koloraturmelodien (Nr. 8, 10, 12, 24). Auch die Motivbildung ist typisch: ein prägnanter Grundrhythmus herrscht in den heiteren leichten, mehr oder weniger deutlich in den ariosen Lieden vor (Nr. 9, 15, 20). Sehr klar ist das Prinzip der Gegensätzlichkeit in den beiden Liedperioden, so z. B. in Nr. 12: I. Kantilene, II. Steigerung — Parlando (Nr. 6, 15, 22), in Nr. 22: I. Erzählung —arios—epischer Teil, II. opernhaftes Parlando, das kleine Motiv wird sequenziert zu den Worten „O das ist sie".

Hoffmann ist ganz primitiv; er bringt klopfende Achtel im 2/4- und ¢-Takt (z. B. in Nr. 25 mit Umspielung, den Mittelteil mit einem tonmalerischen Schleifmotiv, den Nachsatz als Reprise). Das Stimmungslied Nr. 26 charakterisiert durch die Intervalle (durch den Oktavensprung nach abwärts) die Worte „Schon schläft der Geiz." Im 3/4-Takt sequenziert Nr. 27 ein Schleifmotiv im Tanzrhythmus. Nr. 25 fällt durch die alte syllabische Deklamation auf: „Des Tages Licht hat sich verdunkelt" (2/4-Takt), welche Art in der älteren Berliner Schule sehr beliebt war.

(Sehr schön wurde sie von Gluck angewendet in der Arie des Orfeo: „So klag ich ihren Tod.“) Die Melodik ist typische Umspielung; Dreiklangszerlegungen im Wiener Stil fehlen ganz, abgesehen von Nr. 30, wo sie in veralteter Weise ohne jede Verzierung auftreten. Nr. 29 hat die Melodie einer Arie von W. de Fesch, welche noch heute gesungen wird.[49]) Die Motivbildung ist die denkbar einfachste; bis auf Nr. 25 (s. o.) hat jedes Lied nur ein Grundmotiv.

Haydns Sammlungen unterscheiden sich voneinander nur wenig. In der ersten Sammlung überwiegt der $^{2}/_{4}$-Takt, besonders in volkstümlichen einfachen Liedern mit klopfenden Achteln (I 4, 6, auch in II 1, 3, 4, 5, 6, wo Nr. 4 das Motiv aus dem Andante der Jagdsymphonie bringt.) Auffallend ist I 12, wo der Daktylus im $^{2}/_{4}$ deklamiert wird, s. Beispiel B 25, S. 147. In großer Zahl sind auch die sentimental-ariosen Lieder mit Koloraturmelodik (z. B. I 3, II 5, 12). Das Prinzip des Gegensatzes zeigt sich oft und deutlich, so z. B.

I 1 *a*) Singspielrhythmus mit Koloraturmelodik

b) Rezitierender Teil

Im $^{6}/_{8}$-Takt sind ariose Koloraturlieder (II 9, 10, 11) II 11 vgl. I 11: Pathetisch deklamierende Anfänge haben dem Inhalt entsprechend II 9, , dessen zweites Motiv Parlando ist, ebenso II 5:

Dir nah ich mich. und II 12 Hier sein Grab.

Die zweite Sammlung bringt nur zweiteilige Takte bis auf Nr. 2 (klopfende Achtel im $^{6}/_{8}$-Takt) und Nr. 7. In I 2 ($^{6}/_{8}$) ist folgender Aufbau:

a) Umspielungsmelodie

b) durch Fehlen des Auftaktes veränderte Deklamation.

Der ¾-Takt findet sich in I 7 mit Tanzrhythmus:

a) rhythmisches Motiv

b) Kantilene

Die Motive sind ausnahmslos zweitaktig bis auf II 7 mit arios pathetischem Anfang und II 10 ( ). Die Rhythmik Haydns ist besser und charakteristischer entwickelt als die Melodik, da der Komponist Instrumentalist und nicht Sänger war, wie Schubert. Dreiklangszerlegungen im Wiener Stile fehlen ganz, etwas variiert sind sie in I 1, 5, 7, 8, 9, besonders in I 10, II 3, 5, deutlich bei der Stelle „Dem Tron der höchsten Majestät“, welche durch den feierlichen Ausdruck ganz instrumental wirkt wie ein vom Streichorchester gespieltes Unisono s. Beispiel B 26, 27, S. 148; dann gehören hieher II 7, 8. Die meisten Melodien lehnen an die Dreiklangszerlegung an, füllen aber die großen Intervalle durch Sekundenschritte aus (II 6, 9, 10) s. Beispiel B 26, S. 148. Die Umspielungen hingegen sind nicht mehr so typisch. Ein Motiv wird weiter entwickelt (I 3) und die melodische Linie schreitet, oft durch Sequenzen, vorwärts, ohne zum Ausgangspunkt zurückzukehren (II 1, 4, 12), wie dies bei den Italienern und Wienern der Fall ist. Darin besteht der Einfluß der thematischen Arbeit in der Instrumentalmusik, welcher sich auch in den scharf ausgeprägten Achtelmotiven erkennen läßt. Das beste Beispiel für letzteren Fall sind I 4 und 6, wo das Motiv durch immer gesteigerte Sequenzen (auch eine Erweiterung gegen früher!) sozusagen auf die Spitze getrieben wird. Dies ersieht man aus dem Text und der Wiederholung der dritten Zeile:

[49]) William de Fesch, Organist in Amsterdam, Ende des 17. Jahrhunderts, hat u. a. „XV english songs“ und „Canzonette ed arie a voce sola“ herausgegeben. Diese Arie heißt: „Tu fai la superbetta, Dorilla, io so il perchè“.



„Philint stand jüngst vor Bawels Tür
Und rief und rief, ist niemand hier
[:Ist niemand hier?:]

Neben Koloratur- und kantablen Melodien (I 1, 2, 9, 11) mit instrumentalen Zügen sehen wir viele Parlando-Motive (I 5), Tanzlieder (I 7, 8) u. a. In Nr. 11 tritt das Instrumentale in der Motivbildung (s. o.) in den Schleifern, Umspielungen und Punktierungen deutlich hervor. S. Beispiel B 28, S. 148. Außer Variation und Sequenz eines Motivs finden sich auch zwei unterscheidbare Motive (I 2), wobei das Prinzip der Gegensätzlichkeit immer gewahrt wird, so z. B. in I 1 (arios und rezitatorisch!), 11, 12 etc. s. Beispiel B 25, 28, S. 147, 148. Die sehr ausgebildeten Schlußformeln folgen oft auf eine Fermate. Sequenzen — und zwar diatonische — sind häufig, werden sogar oft sehr weit ausgedehnt (I 4, 6). Diese instrumentale Motiventwicklung übte auf Haydns Zeitgenossen ebensowenig Einfluß aus wie seine ausgebildete Harmonik. Auch von seinen Nachfolgern setzte keiner sein Werk fort — bis auf Mozart.

Ruprecht[50]) ist der erste aus der Gruppe der (von mir sogenannten) Lyriker, zu denen ich noch Grünwald, Hackel und Hoffmeister zähle. Ihnen allen ist Einfachheit in Melodik und Form gemeinsam, ebenso das Fehlen der Koloraturen und opernhaften Manieren, sowie das mehr oder minder gelungene Streben nach liedmäßiger Stimmung. Bei Ruprecht nun überwiegen wieder die dreiteiligen Takte — im Gegensatz zu Haydn und Steffan, und zwar der ¾- und ⁶/₈-Takt mit Schleifmotiven und Balladenrhythmus (Nr. 1, 2). In den sentimentalen Liedern tritt das ariose Moment in den Vordergrund (z. B. Nr. 3 [Notenbeispiel] und 4); in beiden Liedern ist das Motiv des zweiten Teils breite Kantilene [Notenbeispiel] über einer bewegten Begleitung (Sechzehntelzerlegungen, besonders in der Mittelstimme). Bis auf wenige Wiener Manieren (Lauf in Nr. 6) und die Schlußformeln fehlen alle Schnörkel. Der ¢-Takt steht in Nr. 5 im epischen Romanzenstil, in Nr. 6 mit Umspielungsmelodik s. Beispiel B 41, S. 150. Doch fehlen Dreiklangszerlegungen und klopfende Achtel ganz. Die motivische Arbeit ist gering, in der zweiten Periode wird das Anfangsmotiv variiert. Sequenzen sind häufig, z. B. „Rückungsmotive" in Nr. 5 und 6; in Nr. 1 und 2 folgen sie nach einem Auftakt in Sekundenschritten.

Pohl bringt alle Typen in kleinem Maßstabe dilettantisch verarbeitet: klopfende Achtel ([Notenbeispiel]), ariose und breite kantable Umspielungen [Notenbeispiel], Schleifmotive [Notenbeispiel] — alles typisch, unbedeutend und einer genauen Untersuchung unwert.

Bei Kozeluch s. Beispiel A XII 11, S. 141, ist der ²/₄-Takt fast ausnahmslos vorhanden, sentimental in breiter Kantilene (pathetische Einleitungen wie bei Steffan und Haydn) und mit Koloraturen. Das Prinzip der Gegensätzlichkeit tritt sehr klar hervor, z. B. XV 1, 9 {I. II. [Notenbeispiel] s. Beispiel B 29, S. 148. Ähnlich sind XV 4, 8, 10, 13, 15 {I. II. [Notenbeispiel] u. a., dann XII 1, 2 {I. II. [Notenbeispiel] XII 5, 7; Nr. 11 jedoch hat nur ein Kantilenenmotiv [Notenbeispiel]. XV 2, 5, 11 verbinden typische klopfende Achtel mit Sechzehntelumspielungen (zu beachten ist in der II. Periode die Halbtonumspielung im Gegensatz zu den großen Intervallen der I. Periode); dieser Typus fehlt der Sammlung der „XII Lieder" ganz. Ausgesprochenes Parlando haben XV 7, 15: [Notenbeispiel] und die Singspiellieder XII 2, 8, 12 als Erweiterung des Singspielliedes nach Haydns Art. Der ⁶/₈-Takt tritt mit Schleifmotiven (XII 3, 6), in diatonischer- (XII 4) und Terzenumspielung (XII 6) auf. Die meisten Melodien sind kolorierte Umspielungen (XV 2, 3, 6); Dreiklangszerlegungen sind hie und da angedeutet; die ariose Melodik bewegt sich in kleinen Intervallen. Eine besondere Gruppe bilden die Lieder mit pathetischen Einleitungen, welche von der Tonika zur Dominante

---

[50]) S. Friedländer: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Bd. I, Abtlg. I, S. 154—158, 318.

herabsteigen (Quartensprung), z. B. XV 5, 8, 11, besonders XII 2, 7. Der Anfangsrhythmus betrachtender Lieder ist hier zweites Motiv. Die klopfenden Achtel bewegen sich in diatonischen Schritten im Gegensatz zur ariosen Melodik. Ein charakteristisch festgehaltener Rhythmus findet sich nur in Singsspielliedern (XV 7, 14), oft in Sequenzen fortgeführt (XII 2, 4, 6, 8), wo der Gegensatz im Mittelteil in den Intervallen hervortritt. Das Anfangsmotiv der zweiten Periode (Mittelteil, A B B₁ A) ist oft recht opernhaft variiert und verziert (XV 8, 12, XII 3, 5). Auf pathetische Einleitungen (siehe schon bei Steffan die „Ansprache") folgt erst die eigentliche Melodie. Sequenzen sind im allgemeinen selten; Schlußkadenzen und Wiederholungen sind im italienischen Koloraturstil gehalten.

G r ü n w a l d, der zweite Lyriker, bringt auffallend häufig (7mal) den C-Takt: in Anlehnung an klopfende Achtel in Nr. 4 und 9, in Verbindung mit akkordischen Zerlegungsmelodien s. Beispiel B 30, S. 148; ebenso ist Nr. 1 im ¾-Takt gebaut. Nr. 11 (C-Takt) im gleichen Rhythmus, volkstümlich erzählend, hat in der zweiten Periode ein dramatisch rezitierendes Motiv , desgleichen die Ballade Nr. 8 mit folgenden Motiven: I , II , III , IV ; s. Beispiel B 31, S. 148, letzteres wird dann zu tragisch scharfer Akzentuation verwendet. Diese „epischen" Motive (Nr. 2, 5) behalten mit ihren syllabischen Rhythmen meist den „erzählenden" Klopfrhythmus ( ) fest, gehören jedoch zu den kolorierten Melodien, z. B. Nr. 10 , wo die Achtelnoten eine verzierte Umspielung bilden. Im zweiten Teil folgt oft eine breite Kantilene mit italienischer Begleitung (das sind gleichmäßig wiederholte Zerlegungsfiguren im Baß), so daß nach der Erzählung der Gesang kommt (Meditation). Ähnlich ist ja der Aufbau einer Symphonie (s. Beethovens Symphonien), wo das erste Motiv ein rhythmisches, das zweite ein Gesangsmotiv ist. Die kleinen geschlossenen Formen enthalten meist punktierte Schleifmotive im ³/₈ und ⁶/₈-Takt, Nr. 7 steht im epischen Balladenton . Die Melodik besteht aus lauter Umspielungen, welche in Sekundenschritten oft nicht über den Umfang einer Terz hinausgehen (Wechselnoten in Halbtönen), und häufig sequenzieren. Die Schlußformeln sind einfach.

Im Gegensatz zu den Lyrikern steht die opernhafte Manier der M a r i e T h e r e s e P a r a d i s, der Schülerin Kozeluchs. Der ²/₄-Takt ist zweimal mit Umspielungsmelodien vertreten, welche im Gegensatz von pathetischer Anrede und kolorierter arioser Melodik stehen. (Nr. 1: I , II); in Nr. 9 finden sich rezitativische und ariose Motive. Klopfende Achtel und Dreiklangszerlegungen fehlen — bei Kozeluch waren sie nur noch variiert anzutreffen. Der C-Takt kommt mit Koloraturmelodik (Nr. 6) und erzählend vor (Nr. 3, 10); in Nr. 6 und 10 ist das zweite Motiv opernhaft rezitativisch . In Nr. 8 (¾-Takt) steht die Melodie im motivischen Zusammenhang mit der Begleitung s. Beispiel B 48, S. 151. Diese durchbrochene Melodik hat ihren Ursprung im Melodiebau der konzertierenden Koloraturarien.[51]) Der Anfang ist rezitativisch, vom Instrument unterbrochen, setzt sich als Umspielungsmelodie fort . Der ³/₈- und ⁶/₈-Takt kommen mit Schleifmelodien als Umspielung im Umfange einer kleinen Terz vor (Nr. 2, 4, 5, 9, 11, 12) (vgl. Grünwald). In Nr. 5 fällt die altertümliche Deklamation auf: (s. Hoffmann). Die motivische Arbeit ist ebenso typisch wie bei den anderen Wiener Komponisten. In den einfachen Liedern wird ein charakterisierendes Grundmotv variiert, seltener sequenziert (Nr. 2,

[51]) S. L. Riedinger, K. v. Dittersdorf als Opernkomponist (Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der „Denkmäler der Tonkunst", II, 1914, S. 273).



3, 4). Die Koloraturlieder (Nr. 1, 8) lassen die Melodien von Fall zu Fall weitergehen (s. Steffan), natürlich nicht mit grundsätzlicher Außerachtlassung der Gesetze des Liedbaues (z. B. läßt der zweite Teil von Nr. 8 deutlich das Anfangsmotiv erkennen). Abgesehen von dem Prinzip des Gegensatzes stehen zwei, auch drei Motive in den großen Rondoformen Nr. 9 und 10. Die Schlußformeln sind typisch und folgen oft erst auf eine Fermate (vgl. Haydn!); beliebt ist der Dominantenhalbschluß über der neapolitanischen Sext (Nr. 9). Besonders betont werden die opernhaften Schlüsse in Nr. 4 und 9; auch Veränderung in der Deklamation, Verlegung der Betonung auf eine Nebensilbe vor dem Schluß ist häufig (Nr. 4: „So grab ich mir", Nr. 9 etc.) s. Beispiel B 49, S. 151.

Hackel bringt den 6/8-Takt (3mal) und den 3/4-Takt (5mal) mit Schleifern oder syllabisch in altertümlicher Deklamation ♩♩♩|𝅗𝅥 ♩ (Nr. 14), auch als Umspielung (Nr. 17). Der 2/4-Takt (8mal) ist mit Umspielungsmelodik, klopfenden Achteln, rezitierend (♩♪♪ | ♪Nr. 2, 4 im zweiten Teil) und als breite Kantilene (Nr. 8) anzutreffen; in den Schlußkadenzen der Arien (Nr. 12) kommen opernhaft lang ausgehaltene Töne 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 vor; der ¢-Takt ist in Nr. 7 mehr rezitierend, in Nr. 18 mit Kantilene verbunden. Zwischen den durchkomponierten Arien bestehen einige Analogien; beide beginnen mit durchbrochener Melodik, die zweiten Motive werden opernhaft gesteigert 𝅗𝅥 ♩ ♩) ♩♪♪ auf den Tönen des zerlegten Dreiklangs mit Sequenzen auf die Untermediante, s. Beispiel B 14, 15, S. 146. Nr. 13, 15 und 1 ähneln einander in der Melodik mit dem Anklang an „Don Giovanni" s. Beispiel B 32, S. 148, Nr. 16 ist ein gutes Beispiel für den Gegensatz der Perioden.

Hoffmeister, Hackels Vorbild, bringt mehr den Opernstil, doch nicht ohne lyrische Stimmung. Es sind fast nur zweiteilige Taktarten vertreten (2/4, ¢, C-Takt, s. Beispiel B 33, S. 148), nur Nr. 5 im 6/8-Takt hat Balladenrhythmus; Nr. 6 deklamiert in ruhigen Notenwerten (Mozartscher Rhythmus ♪♫ ♪♪♪♬ | ♪♩). Zu den sentimentalen Liedern mit arioser Melodik zählt Nr. 4, ein lyrisches Lied; der Anfang hat breite Kantilene; die Stelle „In dieser ernsten Stille" ist sinngemäß und schön komponiert (Dreiklangszerlegung) s. Beispiel B 34, S. 149, Nr. 2, 7 und 8 („Arietta") bringen Parlando-Umspielung; hier findet man den schon vor Hoffmeister für ausdrucksvolle Deklamation angewandten Rhythmus ♪| ♩. ♪♩. ♪ „Rückungen", verbunden mit Dreiklangszerlegung. Alle drei sind reich an Koloraturen, Trillern, etc., besonders die breite Coda von Nr. 8, wo sich durchbrochene Melodik findet.

Bei Holzer s. Beispiel A 1787, 1, S. 143, der italienische Technik und Anmut mit der Stimmung und dem Ernst der Lyriker schon teilweise vereint, sind zwei- und dreiteilige Taktarten gleich verteilt, der 3/8- und 6/8-Takt mit Schleifern, im zweiten Teil oft mit Parlando (Nr. 8); der 3/4-Takt in Nr. 7 mit breiter Kantilene im ersten und rezitativisch im zweiten Teil. Nr. 5 s. Beispiel B 50, S. 151 im 6/8-Takt hat anfangs eine ariose Umspielungsmelodie ♪ | ♩. ♪ | ♩, begleitet von italienischen Gitarrenbässen, der Mittelteil, der meist die deutlichste Veränderung erleidet, hat weiche Kantilene mit Dreiklangs- und Septakkordszerlegung. Die klopfenden Achtel fehlen ganz, es gibt nur einfache Rhythmen im ¢-Takt (Nr. 2 ♩ ♩ ♩| ♩. ♪ ♩ ♩ | ♩, eigentlich eine Gavotte) mit Zerlegungsmelodien; ariose Koloratur kommt im ¢-Takte (Nr. 12) vor, an klopfende Achtel erinnert Nr. 11. Die Koloratur bewegt sich in freier melodischer Linie. In den einfachen Liedern genügt ein rhythmisches Motiv; in den komplizierteren Liedern ist das Prinzip der Gegensätzlichkeit deutlicher als in den einfachen (Nr. 5, 12); so folgt in Nr. 1 auf die Kantilene ein tonmalerischer zweiter Teil (Recitativo accompagnato), aber von schöner geschlossener Form; das Gleiche ist in Nr. 4, 5, 6 mit arioser Umspielung der Fall. Nr. 12 bringt ein deklamatorisch-rhythmisches Grundmotiv, welches in zweierlei melodischer Anwendung vorkommt ¢ ♪|♩. ♬♪. ♬
Die Schlußformeln sind schön und nicht überladen.

d) Harmonik.

Von Steffan, richtiger schon vom Volksliede an, war und blieb der Gang der Modulation innerhalb eines Liedes: Tonika—Dominante—Tonika (I V I)[52]; und zwar schließt die erste Periode (A) auf der Dominante oder in der Tonart der Dominante und die zweite Periode (B) beginnt wieder auf der Tonika; oder es wird überhaupt nur der Dominantseptakkord berührt (s. Hoffmann, Pohl). Die mehr oder weniger verzierten Schlußkadenzen gehen über Subdominante und Dominante zur Tonika (IV V I), selten wird dabei das parallele, öfters das Moll der zweiten Stufe berührt, und zwar meist bei Sequenzen im Mittelteil; weniger oft kommt die neapolitanische Sext zur Anwendung (Steffan IV 13). Zu Einzelerscheinungen, auch in der folgenden Zeit, gehören der Wechsel von Dur und gleichnamigem Moll (IV 24), chromatische Fortschreitungen im Baß (I 10), etc.; einige harmonisch nicht uninteressante Stellen zeigt das Beispiel B 35, S. 149. Bis auf Cis- und Fis-dur sind alle Kreuztonarten bei Steffan vertreten, dann noch Es-, B- und F-dur; das Moll als Haupttonart bleibt immer selten (zweimal E- und D-moll), bei Friberth fehlen die Molltonarten ganz. Ebenso ist es bei Holzer; das einzige Lied in Moll (Nr. 9, G-moll) schließt mit der ersten Periode auf der Dominante, die zweite Periode steht in der Durparallele und kehrt über den Dominantseptakkord zur Tonika zurück. Am Schlusse ist die Betonung des verminderten Septakkordes auffallend. Von Tonarten ist A-dur am häufigsten vertreten.

Das bisher Gesagte gilt für alle Vorgänger Haydns, dessen Harmonik eine bedeutende Erweiterung erfahren hat, dank der hohen Instrumentaltechnik des Komponisten. In seiner ersten Sammlung sind bloß Nr. 2, 10 und 12 nach dem alten Schema ohne jede Erweiterung gebaut. Durch die Anwendung der III. und IV. Stufe, wie durch rasche und kühne Modulationen, besonders in den Sequenzen, hat Haydn der Liedkomposition ein freies Feld eröffnet, welches leider auch nach ihm noch lange unbebaut bleiben sollte; obwohl es eine Erlösung aus dem Kerker der eintönigen Tonika — Dominante — Tonikafolge bedeutet. Schon die Grundform wird bis auf die oben genannten Fälle dadurch erweitert, daß der Vordersatz der ersten Periode einen Ganz- oder Halbschluß auf der Dominante bringt und der Nachsatz in der Tonika schließt, was gewissermaßen eine Erweiterung der Form bedeutet. (I 1, 7, 8, II 1, 3, 8, 11, 12). Abwechslungsreiche Harmonienfolge sehen wir in folgenden Modulationsgängen (I 3, 7): I V IV I, (I 5, G-moll): I IV III (Dominante der zugehörigen Durtonart) III IV II₀ (neapolitanische Sext) I; (I 9, F-moll): I III IV₀ V I. Der Mittelteil (d. i. die Anfangsperiode des zweiten Teils, z. B. bei folgendem Bau: A B B₁ A ist B₁ der Mittelteil) von Nr. 6 (As-dur) steht in der Dominantentonart, der Schluß sequenziert über die verminderte III. Stufe (C-dur) nach der Wechseldominante (Fermate!) und schließt mit einer Formel. Im zweiten Teil der Sammlungen gelangen dieselben Stufen zur Anwendung, nur mit reicherer Modulation, z. B. Nr. 10, (A-moll) schließt auf der Dominante der zugehörigen Durtonart (C), moduliert im Mitteltteil nach der Dominante und kehrt über D-moll (IV) und B-dur (neapolitanische Sext) zur Kadenz zurück. Ähnlich ist der Gang der Modulation in II 5 (Gm): I IV III III IV V I. Bemerkenswert ist die Sequenz in Nr. 7: Mollparallele, verminderte III. Stufe und Dominante. In der Kadenz ist auch die neapolitanische Sext enthalten. Chromatische Fortschreitungen vor Schluß sehen wir in Nr. 4. Die Tonarten sind typisch, Molltonleitern nur vereinzelt (A, G, F).

Die „Lyriker" zeichnen sich durch bewegtere Harmonik aus im Gegensatz zu den italianisierten Komponisten; auch ist das Streben nach wechsel-

[52]) Ich bezeichne die Tonstufen mit römischen Buchstaben, bei verminderten Tonstufen setze ich eine ₀ dazu: II₀, z. B.



vollen Modulationen, nach selteneren Tonarten, nach Chromatik etc., unverkennbar (vgl. viel später die Romantik!). Dies läßt sich schon bei Ruprecht feststellen. Bevorzugt sind B-Tonarten: As, Es und B, neben E-dur und A-moll. Der Grundbau bleibt (I V I), jedoch sind chromatische Fortschreitungen häufig (Nr. 2), desgleichen Ausweichungen zur IV. Stufe (Nr. 2, 3, 4), zum Moll der II. Stufe (Nr. 2 etc.) und zur verminderten VI. Stufe, z. B. die Kadenz von Nr. 6. Nr. 5 (Am) moduliert über die Durparallele und die Molltonart der IV. Stufe (D) zur Dominante. In diesem Liede ist der in der damaligen Zeit in der Liedkomposition fast einzig dastehende Anfang auffallend: s. Beispiel B 41, S. 150, verminderter Septakkord — Dominantdreiklang; diese kleine Kadenz, gleichsam der Refrain der Ballade, findet eine fast leitmotivisch zu nennende Verwendung. Ein solcher Umstand läßt auch die, wenngleich ferne Verwandtschaft der Lyriker mit den Romantikern vermuten. Auch Grünwald liebt chromatische Wechselnoten und Fortschreitungen, ebenso verminderte und übermäßige Intervalle neben Ausweichungen nach der Mollparallele (Nr. 1, 8), Kadenzen über die IV. (Nr. 3) und das Moll der III. Stufe (Nr. 8, 9, 10, 12) wie auch Berührungen der gleichnamigen Molltonart (Nr. 5, 8, 11). Oft wirken seine Modulationen hart, was durch die vielen Druckfehler noch verschärft wird. Bei Hoffmeister herrscht mehr das alte Grundschema, so wie bei Hackel, für den das Gleiche gilt, mit dem Unterschied, daß Hackel einmal eine Molltonart (C-moll) bringt, welche bei Hoffmeister ganz fehlt. Zu beachten ist bei Hoffmeister der Anfang von Nr. 4 auf dem Vorhalt zur Dominante, weil er den Eindruck eines verminderten Dreiklanges als Vorhalt zum Tonika-Dreiklang macht (vgl. Ruprechts Romanze, s. Beispiel B 41, S. 150). In der Schlußkadenz von Nr. 1 wird in Mozartscher Wendung die parallele Molltonart berührt.

Kozeluch bringt die alten Typen nach dem Schema I V I, und zwar schließt meistens die erste Periode in der Dominantentonart, es folgt ein die neue Tonart gleichsam festigendes Zwischenspiel und die zweite Periode steht wieder in der Tonika. Das Moll der II. Stufe kommt ganz typisch zur Anwendung (XV 2, 4, XII 3, 9); die IV. und VI. Stufe werden in Kadenzen berührt (XV 6, 9, 13, XII 10, 11).
XV 9, Gm, hat folgenden Modulationsgang I V₀ IV₀ II₀ II V I
XII 4, Am, „ „ „ I III V I
XII 7, Cm, „ „ „ I V III I II₀ (neapolitanische Sext) V I.
Auch sind flüchtige Ausweichungen nach der parallelen und der gleichnamigen Molltonart, ebenso nach dem Moll der V. Stufe nicht selten (XII 1). Die B-Tonleitern sind am häufigsten (Cm, Gm, etc.) Obwohl Kozeluch auch Abwechslung in der Harmonik bietet, ist die Wirkung doch anders als bei Haydn, anders als bei den Lyrikern — viel glatter, dem Operngeschmack angemessen. Das Gleiche gilt für Marie Therese Paradis. Nur die großen durchkomponierten Formen interessieren durch den Tonartenwechsel: Nr. 9, dessen erster Teil in G-dur, der zweite in D-dur (V), der dritte in G-moll und dessen Mittelsatz in Es-dur (VI₀) steht. In Nr. 10 wechselt G-dur mit G-moll; der erste Teil in Moll hat einen Mittelsatz in der Durparallele (B-dur), moduliert über die IV. Stufe (Cm) und die VII. Stufe, und sequenziert über F-moll nach der Dominante von Es-dur (VI).

Bei Holzer (XII Lieder 1787), fehlen die Molltonleitern als Haupttonart ganz. Sonst ist über seine Harmonik nichts Neues zu sagen. Charakteristisch ist der Wechsel von Dur und gleichnamigem Moll zur Bekräftigung des Ausdruckes in Nr. 6 und 12; in letzterem Lied jedoch steht der ganze Mittelteil in Moll; (diese Anwendung fand der Wechsel von Dur und Moll schon 1779 [Nr. 3]); auch ist das Nachspiel mit den chromatischen Gängen im Baß zu beachten.

Klavierpart: Begleitung, Vor-, Zwischen- und Nachspiele.

Sogar bei den letzten Komponisten des zu besprechenden Zeitabschnittes fallen Singstimme und mehr oder weniger verzierte Oberstimme des Instrumentalteiles zu-



sammen. Dementsprechend sind meist nur zwei Systeme vorhanden. Vereinzelte Ausnahmen bilden Paradis, Hackel u. a. Wir unterscheiden einfache dreistimmige Sätze — ausgeschriebene bezifferte Bässe — älteren Ursprungs; dann wirklich dreistimmige Bässe aus späterer Zeit: hier haben sich italienische Manier und Technik immer mehr durchgesetzt, z. B. bei der Kanzonettenbegleitung, die, aus akkordischen Zerlegungsfiguren bestehend, anfangs im Baß, später in drei Systemen in der Mittelstimme den Gesang begleitet. Mit ihr finden auch Triller, Läufe und andere Verzierungen ihren Eingang. Die oben genannten, einfach dreistimmigen Sätze stammen aus der Berliner Schule. Hie und da finden sie sich noch in ihrer alten kontrapunktischen Form, ja sogar ganz polyphon mit gehenden Bässen und Imitationen. Der selbständig instrumentale Teil wird schon bei Steffan reich verziert, pianistisch ist er oft geradezu virtuos. Dieser Umstand ist für die ganze Wiener Schule charakteristisch; der Grund hierfür liegt bei Steffan in der pianistischen Fertigkeit des Komponisten, im allgemeinen aber in der hohen Technik der Wiener Instrumentalmusik und in dem Einflusse der italienischen Oper. Bezüglich der Anfangs-, Zwischen- und Schlußritornelle[58]) lassen sich zwei Arten unterscheiden: 1. Die motivischen Stücke, welche entweder (I 1) eine Gesangsphrase im vorhinein (Vorausnahme) oder im nachhinein (Echo, Imitation) bringen; die Melodie (das Motiv) tritt, manchmal verziert, als erste Periode des Vorspiels auf, ist also eine Vorausnahme der ersten Gesangsperiode; als zweite Periode folgt ein figurierter Nachsatz, und zwar eine typische Formel (II 17, IV 13). 2. Die figurativen Stücke, die bald ein selbständiges kleines Motiv haben (z. B. IV 10 mit dem Walzer [Ländler] am Schluß), welches sowohl im Zwischen- als auch im Nachspiel wiederkehren kann — bei Liedern mit Vorspielen ist dies selten der Fall —, bald bloße Formeln sind, reich ausgeschmückte Kadenzen mit rauschenden Bässen und viel Passagenwerk. Ein figurativ selbständiges Vorspiel hat das Singspiellied II 1 „Entré" genannt; es ist die große Einleitung für die ganze zweite Sammlung; das folgende einfache Lied steht in keinerlei Zusammenhang mit dem technischen Aufwand der Einleitung. Bis auf diese Ausnahme sind bei Steffan alle Vorspiele motivisch, finden sich jedoch erst häufiger von der zweiten Sammlung an.

Des entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhangs halber soll die Art der Begleitung und der selbständigen instrumentalen Stücke bei den einzelnen Komponisten in chronologischer Reihenfolge besprochen werden. Bei Steffan ist der Satz fast immer dreistimmig, ein ausgeschriebener Generalbaß. Gehende Bässe sind selten (I 15, 17, 19, II 13, 18); II 16 erinnert mit der kontrapunktierenden Baßstimme an ältere Berliner Lieder (Kirnberger). Nicht häufiger sind homophone Bässe, die nur stellenweise auftreten (I 15) und Murkys (das sind zerlegte Oktaventremolos) I 6, II 4 u. a. Die typische Begleitfigur ♩ 𝄾 ♫♩ (Gitarrenbaß) ist fast durch das ganze Lied beibehalten in IV 8, II 8, findet sich als Albertibaß in II 11 und ohne eine Haltung in II 5 und IV 6. Häufig sind akkordische und zerlegte Tremolos (I 17, 24, II 5, 7, 11, IV 2). Die Begleitung ist tonmalerisch (IV 6, 13) und charakterisierend (II 18), s. Beispiel B 36, S. 149, besonders in der IV. Sammlung. Der „Schlachtgesang" in der Handschrift „24 Lieder" schildert in der Begleitung das Schlachtgetöse dadurch, daß Zerlegungsfiguren zu rauschenden Bässen gesteigert werden. Oft finden sich kurze Zwischenfiguren, z. B. I 1, 3, 8, II 1, 5, 8, s. Beispiel B 37, S. 149; sehr beliebt ist der kurze Rhythmus ♬ ♪ (I 7), s. Beispiel B 36, S. 149, welcher in II 8 motivische Verwendung findet. Ein Beispiel für die Vorausnahme ist in I 7 die Stelle „Dort floh sie hin"; ein Echo ist das motivische Nachspiel nach der Stelle „Erblasset in ein falbes Grau" (I 10). Selten setzt die Singstimme die Melodie des Vorspiels fort wie in I 21. Dieses Eingreifen des Instrumentalen in die Motivbildung ist meist bei rezitierenden Stellen der

[58]) Die Beispiele sind auch hier von Steffan entnommen.



Fall, tritt hier aber noch nicht wie bei späteren Wienern nach Art konzertierender Arien auf (durchbrochene Melodik). Auch fehlt noch eine durch das ganze Lied festgehaltene homophone Begleitung, welche sich aus gleichartigen Zerlegungsfiguren zusammensetzt: der Kanzonettenstil. Bei Holzer ist die Begleitung ganz primitiv, ein dreistimmiger Satz mit stützenden Bässen und mit selten und nur teilweise durchgeführten Zerlegungsfiguren; am häufigsten sind Trommelbässe (opera buffa); hie und da finden sich Albertibässe. Vor- und Zwischenspiele sind bis auf einmal (Nr. 11) gar nicht, Nachspiele nur selten anzutreffen. Sie alle haben selbständige kleine, von Passagenwerk verzierte Motive, sind zwei oder vier Takte lang und ganz in der tändelnd spielerischen Manier ihrer Zeit gehalten. Nicht viel reicher ist die Begleitung der Lieder Friberths; hie und da läßt sich schon der Einfluß der Kanzonettenbegleitung erkennen, besonders in Nr. 6; nicht ganz durchgeführt in Nr. 2, 9, 12, 19; dann sehen wir noch Trommel- und Albertibässe. Dem Prinzip der Gegensätzlichkeit entspricht es, daß die Kanzonettenbegleitung im zweiten (resp. ersten) Teil in Verbindung mit der Kantilene steht. Nicht zu häufig (fünfmal) sind Vorspiele, welche einen motivischen Vorder- und einen figurativen Nachsatz als Kadenz haben z. B. Nr. 1, 5, 8 etc. (s. Steffan). Kleine echoartige Zwischenspiele haben Nr. 1, 2, 4, 10, 11 u. a. Nachspiele sind figurierte Kadenzen. Nr. 5 und 14 haben die gleiche stimmungsvolle Schlußkadenz. Hoffmann bringt in den drei letzten Liedern noch gehende Bässe; in den ariosen Liedern finden sich einfache Akkordparallelen (Nr. 26, 29) oder solche gesteigert zu akkordischen Tremolos (Nr. 25), auch Albertibässe (Nr. 26). Im ganzen ist der Klavierpart äußerst primitiv. Vorspiele sind gar nicht, Zwischen- und Nachspiele zweimal vorhanden (Nr. 25, 26), die ersteren als Echo (Nr. 25) und Verzierung (Nr. 26), die letzteren als figurative Schlußformeln.

Die hohe instrumentale Technik Haydns tritt besonders in der Begleitung hervor. Alle bis jetzt genannten Arten von Begleitfiguren finden sich: durch das ganze Lied festgehaltene Albertibässe (I 1) und Triolenzerlegungen, in II 3, 4, 7 stellenweise, mit kantabler Melodik; akkordische und zerlegte Tremolos (z. B. die Steigerung in II 5, 9; I 4, 5, 7). Die italienische Begleitung tritt erst im II. Teil der Sammlungen in Verbindung mit Kantilene auf; Gitarrenbässe kommen in I 17, 18 vor. Auch gehende Bässe finden sich noch. II 10 charakterisiert durch den vollen vierstimmigen Satz in langsamen Akkorden die sich träg dahinschleppende Faulheit, s. Beispiel B 26, S. 148. Selten wird die Singstimme ausgeterzt wie in der Schlußkadenz von I 3. II 9, 10 sind infolge der ausgeprägten Begleitung in drei Systemen notiert, in II 9 ist das Begleitmotiv selbständig und die Singstimme steht über einem Instrumentalstückchen. Die einfachen Lieder haben gar keine oder motivische Vorspiele von nicht mehr als acht Takten; den komplizierteren Lieder geht oft ein symphonischer Einleitungstusch ♩♫|♩ voraus (in I 3, 11 und 9 mit kadenzierendem Nachsatz). Motivisch selbständige, ganz instrumental gebaute Anfangsritornelle haben I 2, 5; letzteres wiederholt nach einer orchestralen Einleitung eine Figur, die den Rhythmus des Gesangsmotivs hat, über einem Orgelpunkt auf der Dominante. Die Zwischenspiele sind kurze verschnörkelte Figuren, Vorausnahmen (II 6) und lange Überleitungen zwischen zwei Perioden. Oft wird im zweiten Teile der Vordersatz vom Klavier gespielt und erst der Nachsatz gesungen (vgl. Friberth!). Auch zwischen Halbperioden finden sich kurze Übergangstakte, die echoartig, aber nicht getreu sind. Die Nachspiele sind motivische oder selbständig figurierte Kadenzen. Ist letzteres der Fall, so hängen sie oft motivisch mit Vor- und Zwischenspiel zusammen, z. B. in I 1, 2, 12, wo entweder Zwischen- und Nachspiel, oder das Nachspiel allein dem Nachsatz der Einleitung gleichen. Der Zusammenhang mit der Gesangsmelodie ist in allen Instrumentalstellen, wenn auch nur lose, so doch immer gewahrt. Von jetzt an wird die „italienische" Begleitung immer häufiger in Verbindung mit der Kantilene stellenweise oder auch schon ganz durchgeführt. Dies läßt sich schon bei Ruprecht erkennen, ausgenommen Nr. 1, welches noch den alten dreistimmigen Satz

bringt. Zu beachten ist in Nr. 5 der Orgelpunkt in der Mittelstimme, um den sich Baß und Singstimme bewegen. Bis auf die harmonisch interessante Einleitung von Nr. 5, s. Beispiel B 41, S. 150, fehlen die Vorspiele; Zwischenspiele treten nur zweimal (Nr. 1, 5) als Kadenzen auf (nach der Dominante); Nachspiele sind immer, wenn auch nur kurz, vorhanden, und zwar selbständig (Nr. 1, 6), rein figurativ (Nr. 3, 4) und motivisch, in Nr. 2 als eine etwas variierte Wiederholung der vorangegangenen Periode. Pohls Begleitung ist ganz einfach, dilettantisch. Kleine Nachspiele sind immer, Zwischenspiele selten und Vorspiele gar nicht zu finden. Kozeluch hat einen durch italienische Technik sehr ausgebildeten Klavierpart. Der Satz ist voll, drei-, auch vierstimmig, Gitarren-, Albertibässe etc. sind häufig (zu beachten ist der stützende Baß im $^{6}/_{8}$-Takt: ♩. ♩.) Meist hat der Mittelteil eine Kantilene mit italienischer Begleitung. Vorspiele sind fast nur motivisch, Zwischenspiele figurativ auch als Echo oder Vorausnahme; ein tonmalerisches Echo ahmt in I 5 den Klang der Schalmeien nach (pastoral), s. Beispiel B 38, S. 150, in XII 6 das Flattern des Vogels durch Sequenzierung eines kleinen Motivs. Das Vorspiel in XV 10 hat symphonischen Charakter. Häufig sind Transpositionen des Vorspiels auf die Dominante als Zwischenspiel, oder umgekehrt des Zwischenspiels von der Dominante auf die Tonika als Nachspiel, oder alle drei sind gleich, nur wechseln Tonika und Dominante ab (vgl. Haydn). Grünwald bringt bei italienischer Begleitung einen zwei- oder dreistimmigen Satz: Baß, Mittelstimme als Zerlegungsfigur (Kanzonettenstil) und Singstimme; zweistimmig ist es umgekehrt. Dann fallen Singstimme und Oberstimme des Instrumentes zusammen. Sonst ist der Satz voll, oft vierstimmig. Alle Arten von Zerlegungen finden sich, sogar Murkys, Trommelbässe in den Kanzonetten, auch Stützbässe im $^{6}/_{8}$-Takt (♩. ♩.) Die beiden größeren Lieder enthalten selbständige große Instrumentalstücke von figurativ-virtuosem Charakter: symphonische Einleitungen mit rauschenden Läufen (38 Takte lang) und dramatische Vorspiele (Ballade). Die anderen Vorspiele sind motivisch; Nr. 3 charakterisiert durch pastorale Tanzweisen. Auch die Zwischen- und Nachspiele sind bei den großen Formen sehr lang und hängen oft motivisch mit dem Vorspiel zusammen. Gleichheit zwischen den Ritornellen findet sich (vgl. Haydn, Kozeluch); ebenso Echos (Nr. 2) und selbständig figurative Stücke. Marie Therese Paradis bringt nichts wesentlich Neues: In den einfachen Liedern (Nr. 2, 12) eine primitive Begleitung, in den komplizierteren eine „italienische" Begleitung mit oft ausgeterzter Singstimme; tonmalerisch sind Nr. 6, 8, motivisch selbständig im Nachspiel ist Nr. 9. Alles ist typisch, auch das Unisono in Nr. 7 bei der pathetischen Stelle „Schon am Ziel ist dann mein Lauf" (vgl. Haydns „Gebet zu Gott"; Trinklieder, z. B. Grünwald). Vorspiele fehlen ganz, Zwischenspiele finden sich nur in den durchkomponierten Formen als Überleitungen und kadenzierende Abschlüsse, meist mit viel Passagen verziert. Hackel gleicht Hoffmeister auch im instrumentalen Teil: In drei Systemen geschrieben ist die Begleitung ein einfacher dreistimmiger Satz (Nr. 8, 12), in ariosen Liedern steht sie im Kanzonettenstil: die typische Begleitung der Stimmungslieder (Nr. 8 vgl. Schubert) ist ebenso Hoffmeisters Verdienst wie alles andere. Vorspiele sind häufig, und zwar solche motivischer Art, oft mit Reprise in Zwischen- und Nachspielen (Nr. 3); die letzteren sind figuriert und kommen auch als Echo vor. Ein selbständiges Vorspiel hat die Arie Nr. 12. Hoffmeister bringt nur e i n motivisches Vorspiel; die Zwischenspiele imitieren selten, behandeln aber oft ein kleines von Passagen verziertes Motiv, gleichsam als Dialog zwischen zwei Stimmen oder Instrumenten, s. Beispiel B 39, S. 150. Diese bei Wienern sehr beliebte Manier findet sich noch in Beethovens op. 2, Nr. 1. Holzers Begleitung steht auf der Höhe[54]) italienischer Technik: neben dem einfachen dreistimmigen Satz (Nr. 2, 3) finden sich italienische Begleitungsfiguren, welche durch

---

[54]) Für uns ist diese Höhe nur relativ, verdient aber doch ihren Namen, weil sie alle charakteristischen Merkmale eines Stils in schöner geschlossener Form zeigt.

das ganze Lied festgehalten werden (Nr. 5, 7, 8, 11, 12). Im Kanzonettenstil kommt neben Trommel- und Gitarrenbässen ( ) auch noch die kleine, von Steffan her bekannte Zwischenfigur vor. Ein Vorspiel, und zwar ein motivisches ist nur einmal (Nr. 12), öfter sind Zwischenspiele figurativer (Nr. 1, 3 etc.) und motivischer Art (Nr. 5), anzutreffen, desgleichen Nachspiele.

Die Lieder als Einzelerscheinungen in Almanachen.

Mit einer einzigen Ausnahme (Vossischer Musenalmanach) handelt es sich hier nur um die Musikbeilagen im Wienerischen Musenalmanach:[55]) Steffan bringt eine Komposition zu dem Gedicht: „Gesang aus Ritter Franz von Walldorf, einem ungedruckten Schauspiele: Amalia Dornheim zu Walldorfs Portrait" von Gottlieb Leon, 1781. Je zwei von den zehn Strophen sind durchkomponiert. Das Lied ist ganz einfach in zweiteiliger Liedform mit arioser Melodik: zwei achttaktige Perioden mit Reprise des Nachsatzes der zweiten Periode. Ein Grundmotiv wird sequenziert. Das Vorspiel fehlt, Zwischen- und Nachspiel sind je zwei Takte lang. Der bekannte Singspielkomponist Johann Schenk[56]), von dem sich sonst keine Liedkompositionen nachweisen ließen, ist hier dreimal vertreten. Zuerst 1781 mit drei Liedern: „Meine vier Alter" (Friedr. Hegrad), „Vergißmeinnicht" (G. Dirnböck), „Die Sehnsuchtsträne" (Blumauer). Sie sind ganz einfach, dreistimmig gesetzt, ohne jede Besonderheit, mit Schleifmotiv („Vergißmeinnicht"), mit altertümlich syllabischer Form in „Meine vier Alter" und sentimental-arios in „Sehnsuchtsthräne". Auch die Begleitung ist typisch. Die gleichen wienerischen Manieren zeigen Schenks Lieder 1782 („Stutzerlied" von Blumauer, „Auf einen Vogel" von Dirnböck) und 1783 („Meine Wünsche" von Blumauer, „Freyheytslied" von Prandstetter) mit Schleifmotiven und klopfenden Achteln. Von Abbé Stadler erschien 1782 ein Lied im Vossischen Musenalmanach: „Die Sehnsucht", Text von „Frhr. v. Spl.", ein arioses zweiteiliges Lied, dessen zweite Periode in dramatischer Steigerung („con brio") verdoppelte Bewegung, begleitet von Trommelbässen, bringt. Auch Chromatik findet sich im Durchgange (c cis, d dis). Das Lied repräsentiert den Wiener Typus, und zwar die sentimentale Arie mit opernhafter Dramatik. Im Wienerischen Almanach ließ Stadler 1783 ein ganz einfaches Lied „Kätchen", Text von U. Petrack, erscheinen. 1784 bringt der umgetaufte „Wiener Musenalmanach" zwei hübsche Lieder, unterzeichnet „I. A. v. B. — j," Der Komponist, sonst unbekannt, dürfte, dem Stil nach zu schließen, der Wiener Schule angehört haben. Die Lieder, beide im 6/8-Takt, sind sehr frisch; die Begleitung ist voll gesetzt, es sind drei Systeme ausgeschrieben, (italienische Begleitungsfiguren, Trommelbässe etc.). Das eine, „An eine Rasenbank", nach dem Französischen des Chevalier Parny von J. F. Ratschky, zeichnet sich durch weiche Kantilene aus; das andere, ein „Trinklied" von Blumauer, ist sehr flott, der Anfang bringt das für diese Art von Liedern charakteristische Dreiklangsmotiv im Unisono (vgl. deutsche Trink- und Studentenlieder). Die zweite Periode (Gegensatz) ist ein leichtes flüssiges Parlando (vgl. die opera buffa, später die komische Oper, z. B. Dittersdorf!) Zu bemerken ist die typische rhythmische Verschiebung am Schlusse. Die allzu hohe unsangliche Lage bildet einen großen Fehler, der noch von den alten Instrumentalliedern herrührt (s. Sperontes, Tanzlieder). Holzer ist 1785 mit zwei Liedern vertreten, welche beide durch die weiche schöne Melodik auffallen: „Das Mädchen und der Vogel" von Blumauer ist ein heiteres Singspiellied mit klopfenden Achteln; „Bei Überreichung eines Paars weißer Handschuhe" („An ***" von Blumauer) ist „Aria" betitelt: die erste Periode hat weiche Kantilene, die zweite ein leichtes Parlando (A B C A). Beide Lieder sind zweiteilig mit Wiederholungen am Schlusse, der Satz ist einfach dreistimmig, aber rein und natürlich gebaut. Im gleichen Bande sind auch zwei Lieder des

55) Herausgegeben von Blumauer und Ratschky.

56) 1761 bis 1836, gleich Steffan ein Schüler Wagenseils.

Fräuleins von Paradis enthalten: „Lied auf die Geschichte der Blindheit des Frl. v. Paradis" von Pfeffel und „An eine Linde" von der Verfasserin des „Frl. v. Sternheim"[57]. Beide Kompositionen gehören dem Ariettentypus an (s. Kanzonettenbegleitung: Triolenzerlegungen); die erste im Balladenrhythmus ♩♪♫ in F-moll erinnert ganz an das „Gärtnerliedchen" in der Sammlung von 1786; die zweite ist ungeändert in der Sammlung enthalten.

Schlußwort.

Nunmehr will ich die charakteristischen Merkmale der Wiener Schule in der Zeit von 1778 bis 1789 zusammenfassen: Zuerst den Einfluß der italienischen Oper, im speziellen der Arie, der sich damals, wenn auch weniger prägnant, schon bei den Deutschen fühlbar machte (s. Reichardt, Zelter und besonders J. Ph. Sack, dessen von der Oper beeinflußte Lieder G. Adler als Stilkreuzung bezeichnet[58]); dann die selbständige Ausbildung des instrumentalen Teiles. Seinen Ausgang nahm das Wiener Lied vom volkstümlichen Singspiellied, nicht vom älteren deutschen Tanzlied, und von der italienischen Opernarie. Die Formen, welche sich im Laufe der Jahre herausgebildet haben, sind: das Wiener Singspiellied (vgl. Pleyel, Umlauf, Dittersdorf, später W. Müller), welches sich unter Einwirkung der italienischen Kanzonette zur verfeinerten Ariette entwickelt hat (Kozeluch!). Das sentimentale und betrachtende Arienlied, dessen Vorläufer in der Berliner Schule zu finden waren; es hatte einen allgemein betrachtenden oder lehrhaften Inhalt, wurde anfangs (Steffan u. a. m.) mit allem Zierrat der Koloraturarie überladen und arbeitete sich dann aus der Empfindsamkeit einerseits zum sentimentalen Arienlied der italianisierten Wiener Komponisten heraus, andererseits zum wirklich gehaltvollen Stimmungslied, welches ohne jede Koloratur mit einfachen Gesangslinien rein lyrisch wirken will, eine Vorahnung ferner Zukunft (Schubert). Das traurige Liebesgedicht wurde als sentimentales Arienlied — „ernste Ariette" — vertont. Tanzlieder älteren Stils fanden sich in den Anfangsjahren, bis 1781 inklusive, z. B. bei Steffan, Friberth und noch bei Haydn. Doch wurde diese Gattung durch das Singspiellied verdrängt und spielte im Wiener Lied keine Rolle. Die klopfenden Achtel des Singspielliedes traten zum letzten Mal noch prägnant bei Haydn auf, später wurden sie arios umgebildet. Durchkomponierte Lieder waren vereinzelt schon bei Steffan anzutreffen, ebenso scheinbar durchkomponierte Lieder mit dramatischer Steigerung; sie fehlen bei Holzer, seine Kompositionen waren liedmäßig geschlossen. Die Besprechung der verschiedenen Sammlungen in Bezug auf Form, Motivbildung, Harmonik etc. hat einen Überblick über die einzelnen Typen gegeben. Wir sahen, wie sich die Form aus der Zweiteiligkeit (A ‖: B :‖) mit vielen verschnörkelten Wiederholungen emporarbeitete zu ausgesprochen dreiteiligen und erweiterten zweiteiligen Formen. Die vielen Verzierungen und Koloraturen machten allmählich einer ruhigen breiten Gesangslinie Platz (Lyriker), die Melodik wurde einfacher und doch geschmeidiger, die typische Wiener Melodie mit der Weichheit und Grazie der italienischen Schule und der deutschen Gefühlstiefe. Auch die vielen Wiederholungen verloren sich allmählich und blieben nur am Schlusse. Rhythmik, Deklamation und Harmonik nahmen seit Haydn zwar langsam, aber doch einen freieren Weg, besonders die letztere wurde durch kühne Modulationen und Ausweichungen jeder Art von der Eintönigkeit der gleichmäßigen Tonika-Dominantenfolge befreit. So sehen wir die Vorarbeit am lyrischen Stimmungslied in vollem Gange.

[57]) Fr. La Roche.

[58]) Prof. Dr. Guido Adler: „Der Stil in der Musik". S. 40.

Ich schließe diese Arbeit mit dem Jahre 1789 ab, in welchem zum ersten Male zwei Lieder Mozarts in der Öffentlichkeit erschienen. Es sind dies nach einer Anzeige in der „Wiener Zeitung" vom 2. Mai: „Zwey deutsche Lieder fürs Clavier" bey Artaria, oder, wie sie später genannt wurden: I. Zwey deutsche Arien zum Singen beim Clavier, und zwar die „Abendempfindung" und „An Chloe". Der zweite Teil (II.), enthaltend das „Veilchen" und das „Lied der Trennung", erschien erst 1790. Alle anderen Lieder wurden erst nach Mozarts Tode gedruckt (XXX Gesänge 1799). Ich sehe hier ab von dem „Lied der Freyheit" von Blumauer, welches 1786 im Wienerischen Musenalmanach erschien. Nun werde ich begründen, warum ich Mozart als den Abschluß dieser Periode hinstelle: Wie Mozart die Oper zu einer bis dahin ungeahnten Höhe brachte, wie er alle Manieren seiner Zeit beseelte und aus den Typen (opera seria, opera buffa, Singspiel) ein lebensfähiges Kunstwerk schuf — vor allem die komische Oper — so war es auch mit dem Liede. Allerdings sind in seinen Kompositionen alle Typen und Manieren zu finden, aber in veredelter Form; denn auch das Genie fußt auf der Bildung und Entwicklungsstufe seiner Zeit. Man kann daher nicht sagen, Mozart habe das „Lied an sich" geschrieben, er sei Liedkomponist gewesen: diese Möglichkeit war in einem Zeitalter der Oper für einen Dramatiker nicht gegeben. Dieser Zeit fehlte noch die Reife: Lyriker war Schubert. Das Verdienst Mozarts besteht darin, daß er den „Typus" Lied beseelte; man muß sein Werk eher den zusammenfassenden Höhepunkt als den Abschluß dieser Periode nennen. Aus diesem Grunde hätte ich die Abhandlung schon mit dem Jahre 1787, in welchem Mozart seine bedeutendsten Lieder schrieb, abschließen können. Im Jahre 1789 aber gab die erste Veröffentlichung als äußere Grenze den Anstoß zu einer Verbreitung und Wirkung auf die Mitwelt. Man könnte einwenden, daß noch lange nach 1789, ja zur Zeit Schuberts und Beethovens zumeist am alten Stil, besser gesagt „Zopf" festgehalten wurde. Es sind aber die Leistungen des Genies die Höhepunkte einer jeden Periode, welche stilbildend und zusammenfassend wirken, nicht die Menge der kleinen Talente, die nur den Hintergrund füllt. Mozart hat nicht nur die deutsche Oper, er hat auch das deutsche Lied vor der Verflachung und gänzlichen Italianisierung bewahrt. Ein derartiger Rückschlag gegen überwiegende fremde Einflüsse ist in jeder Beziehung und in jedem Lande notwendig und gelingt nur einem großen Geiste. In Mozarts Liedern nun sind alle Typen seiner Zeit, besonders der Achtziger-Jahre, in höchster Vollendung vertreten, wie ja der Genius aus dem ihm von der Zeit gegebenen Stoffe etwas Besonderes, etwas Persönliches schafft. Dies soll nach einer kurzen Charakteristik seiner Lieder klar werden. Die ersten Lieder aus der Jugendzeit — von 1768 bis ungefähr 1778 — sind noch ganz einfach; so das erste: „Daphne, deine Rosenwangen" im „Tempo di Menuetto", ein Tanzlied, das aber durch seine Grazie und Leichtigkeit hoch über allen Erzeugnissen gleichen Stiles steht. Die folgenden: „An die Freude", „Wie unglücklich bin ich nit", „O heiliges Band", „Die großmütige Gelassenheit", „Geheime Liebe", „Zufriedenheit im niederen Stande" sind lauter primitive zweistimmige Kompositionen, haben oft noch gehende Bässe; auch die Melodik ist sehr einfach, ganz im Stile älterer Schulen. Sperontes dürfte ihm bekannt gewesen sein, was man aus der Gleichheit von Melodien erkennt[59]) s. Beispiel B 43, S. 150, auch lassen sich schon italienische Einflüsse nachweisen. Der Bau der einzelnen Lieder ist auf das Nötigste beschränkt; die Wiederholungen, welche nur am Schlusse vorkommen, zeigen in ihrer weichen Umspielungsmelodik schon typische Wiener Züge. Mit dem Jahre 1778, dem Erscheinen der ersten Wiener Liedersammlung, können wir bei Mozart einen bedeutenden Aufschwung konstatieren. Die zwei französischen Arien: „Oiseaux, si tous les ans" und „Dans un bois solitaire" sind schon von größerem
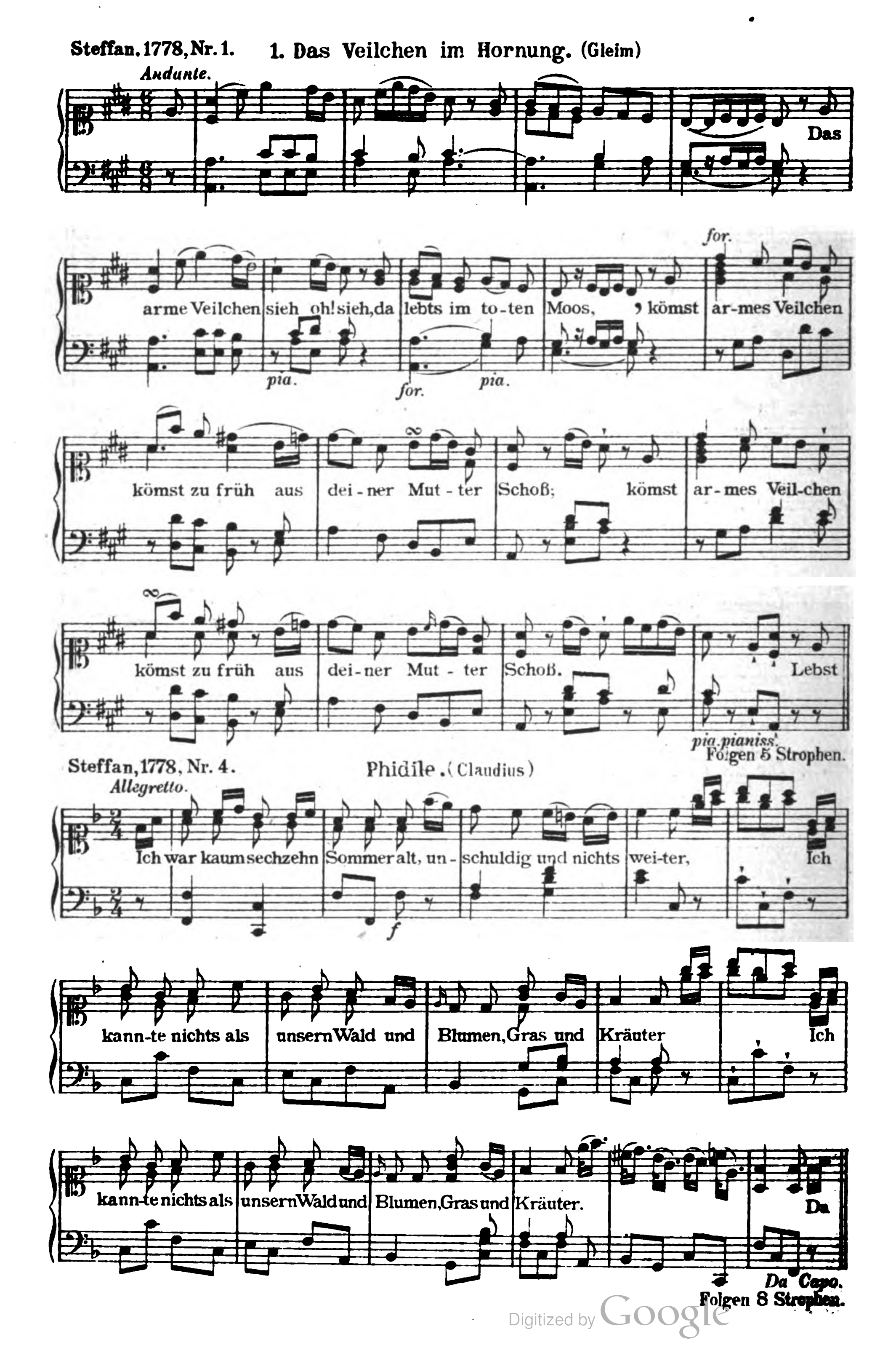
---

[59]) S. Kretzschmar: „Geschichte des neueren deutschen Liedes", I., S. 20, und Erich Schmidt: „Zeitschrift für deutsches Altertum", Neue Folge, Bd. 13, S. 238: Die Lieder des Sperontes wurden von Kurz-Bernardon abgeschrieben und kamen so zu Haydn und Mozart.
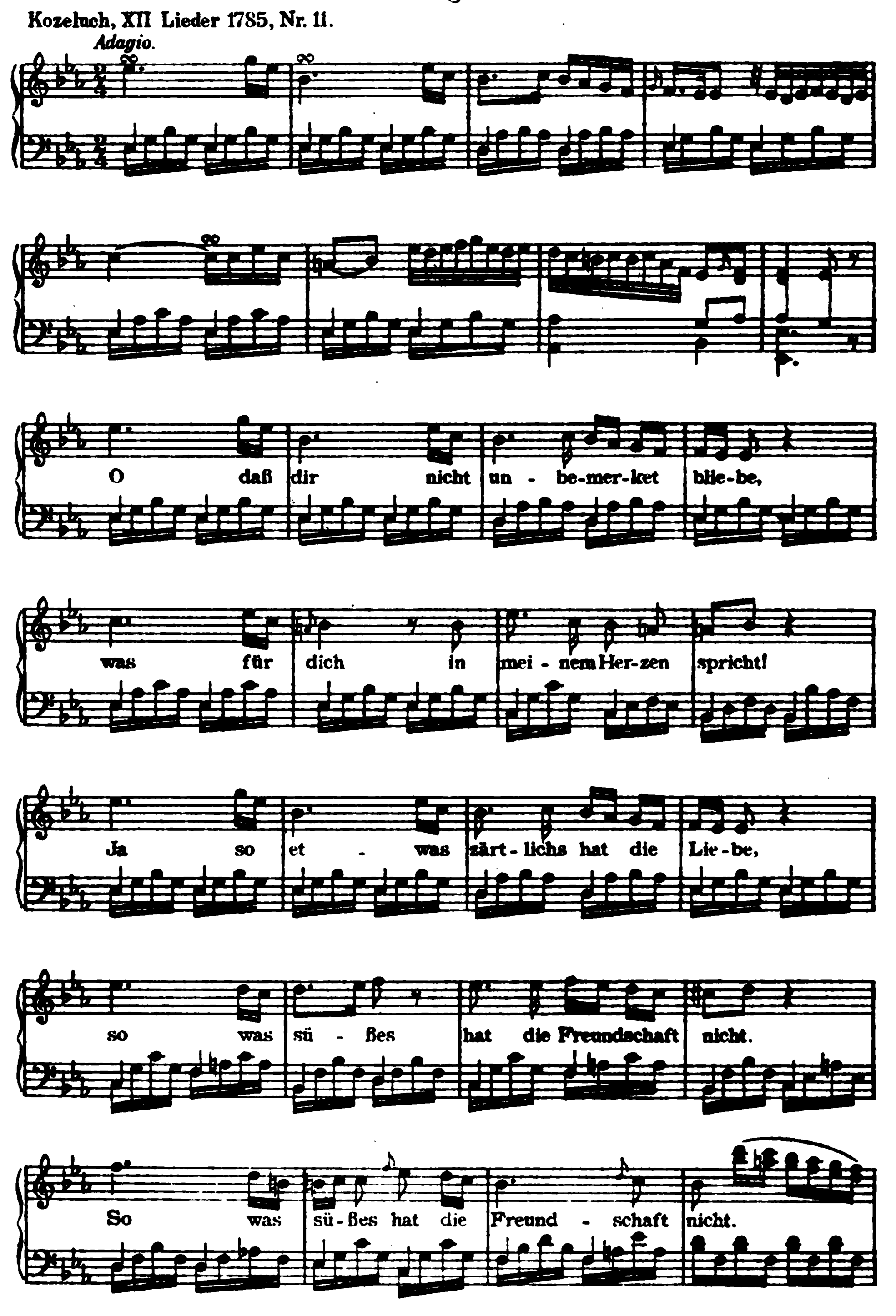


Umfang und reicherer Ausbildung. Besonders die letztere hat trotz des fremdsprachigen Textes ganz deutschen Charakter, ich möchte sie die „empfindsame Arie" nennen; wenn sie auch eine dramatische Steigerung bringt, so bildet doch der Anfang eine Vorahnung des Stimmungsliedes — der „Abendempfindung", von welcher der Weg zur „Adelaide" Beethovens und zu Schuberts „Suleika-Liedern" führt. Nicht erst die „Adelaide", sondern schon die „Abendempfindung" trägt alle Elemente des empfindsamen durchkomponierten Liedes in sich. Daß die Einfachheit in den ersten Liedern als deutschen „Liedern" beabsichtigt war, erkennt man bei einem Vergleich mit einer Arie, die gleichzeitig entstanden ist, z. B.: „Ridente la calma". 1777 finden sich Schleifmotive, schon mit obligater italienischer Begleitung; diese herrscht auch vor in dem Lied für Mandoline „Komm, liebe Zither". Das Jahr 1785 bringt schon vollendete Formen. Abgesehen von den drei weniger gelungenen Freimaurerliedern entstanden damals: „Der Zauberer", dieses zierliche und doch lebhaft bewegte Rokokolied, eine Ausbildung des Schäferliedes; das betrachtende ariose Lied „Die Zufriedenheit" mit Schleifmotiven. So wie im „Zauberer" überwiegt in der „Betrogenen Welt" und im „Veilchen" das deklamatorisch dramatische Element, besonders das letztere Lied kann man eine dramatisch bewegte Szene nennen. Diese Kompositionen stehen im Gegensatz zu den liedmäßig geschlossenen Formen, zu welchen das „Lied der Freyheit" (1786) gehört, das an den Kanzonettenstil erinnert. Die bedeutendsten Kompositionen entstanden im Jahre 1787. Der seltene karikierende Typus ist vertreten in Hagedorns „Die Alte"; dieses Lied hat den gleichen Bau und eine ähnliche Deklamation wie Steffans Vertonung. Dramatische Lieder wirken strophisch komponiert nicht gut, wie sich bei Steffan u. a. zeigte; das „Veilchen" ist durchkomponiert. Geschlossene Formen eignen sich eher für strophische Komposition. So sehen wir die „Verschweigung", ein kleines heiteres Rokokolied mit zierlichen Schleifern, „Des kleinen Friedrichs Geburtstag", eine deutsche Ariette, eigentlich ein umgebildetes Singspiellied, ebenso die „Kleine Spinnerin" mit klopfendem Achtelrhythmus. Der italienische Kanzonettenstil ist ausgebildet in dem halb dramatisch durchkomponierten „An Chloe"; italienisch ist auch das schöne ariose Lied „Trennung und Wiedervereinigung", eine sentimentale dramatisch angehauchte Arie (vgl. Holzers Melodik). Diese beiden Lieder haben die heitere und traurige Kanzonette im großen Stile veredelt. Die dramatisch bewegte Szene vertritt das durchkomponierte Lied: „Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte". Wie ich schon oben erwähnte, ist die „Abendempfindung" als vollendet zu betrachten, als wirklich lyrisches Stimmungslied, obwohl es in großem Umfange durchkomponiert ist. Das „Traumbild" ist ein geschlossenes Strophenlied mit Schleifmotiven. Die 1789 geschriebene italienische Arie „Un moto di gioia" gibt ein lehrreiches Bild von Mozarts tieferer Auffassung des italienischen Opernstils. Die 1791 entstandenen einfachen Strophenlieder sind: „Komm, lieber Mai", „Das Kinderspiel" und „Im Frühlingsanfang"; die zwei ersten sind volkstümliche Arietten mit Dreiklangsmelodien. Nicht vergessen darf man die Serenaden in der „Entführung" (1782) und im „Don Giovanni" (1787), die Arien des Cherubin im „Figaro" (1786). (Besonders schön wirkt als Kanzonette: „Ihr, die ihr Triebe"). Mozart hat also aus der ihm gegebenen Möglichkeit, im Stile seiner Zeit, der er ein charakteristisches Gepräge gegeben hat, ein Lied zu schreiben, das denkbar Schönste hervorgeholt. Seine Kanzonetten, seine singspielmäßigen Arietten, die dramatisch bewegten Szenen wie auch die einfachen Lieder sind vollendet schön auch noch für unsere Zeit. Die durchkomponierten Arien hat er mit deutscher Empfindung erfüllt, er hat sie verinnerlicht und deutsche Tiefe mit romanischer Grazie und Technik verschmolzen, also das Ideal der Wiener Schule geschaffen. Besseres in diesem Stile wurde nicht mehr geschrieben. Das „Lyrische Lied", das Lied an sich zu schaffen, blieb erst Schubert und der späteren Romantik vorbehalten.
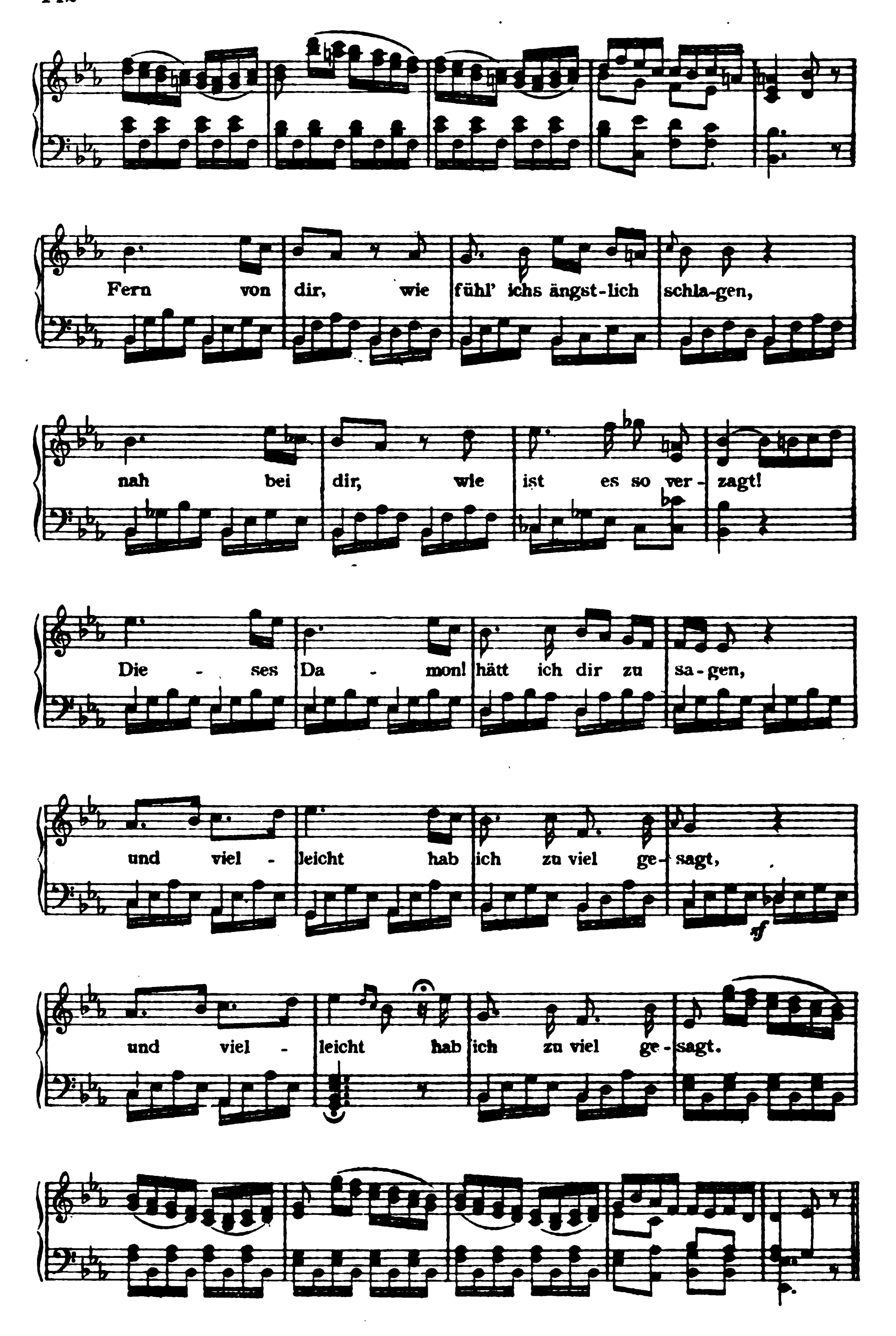
Beilage A.


Steffan, 1778, Nr. 1.
1. Das Veilchen im Hornung. (Gleim)
Andante.
Das
arme Veilchen sieh oh! sieh, da lebts im to-ten Moos, kömst ar-mes Veilchen
pia. for. pia. for.
kömst zu früh aus dei-ner Mut-ter Schoß; kömst ar-mes Veil-chen
kömst zu früh aus dei-ner Mut-ter Schoß. Lebst
pia. pianiss.
Folgen 5 Strophen.
Steffan, 1778, Nr. 4.
Phidile. (Claudius)
Allegretto.
Ich war kaum sechzehn Sommer alt, un-schuldig und nichts wei-ter, Ich
f
kann-te nichts als unsern Wald und Blumen, Gras und Kräuter Ich
kann-te nichts als unsern Wald und Blumen, Gras und Kräuter. Da
Da Capo.
Folgen 8 Strophen.

Liebeserklärung eines Mädchens.
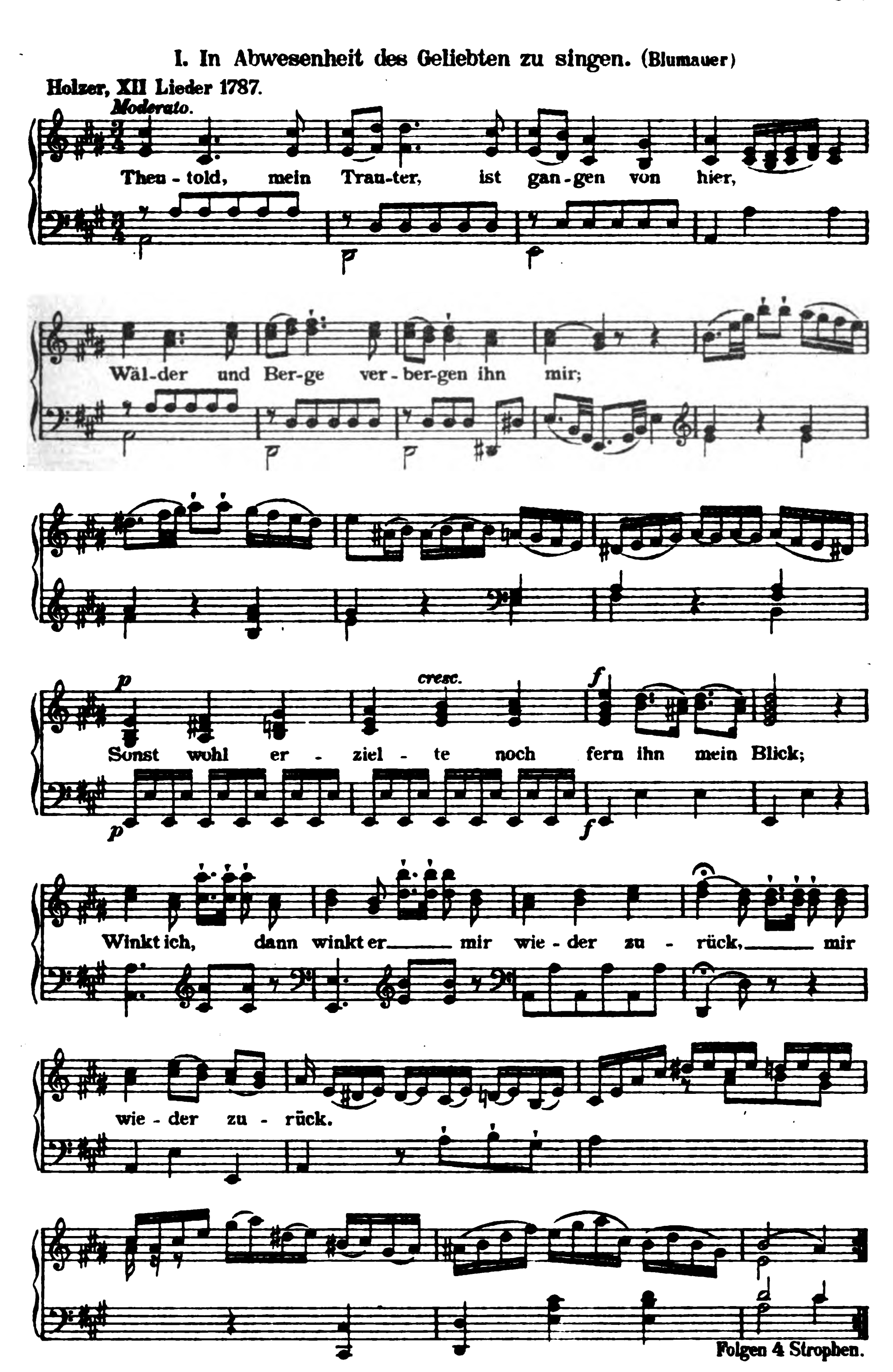
Kozeluch, XII Lieder 1785, Nr. 11.
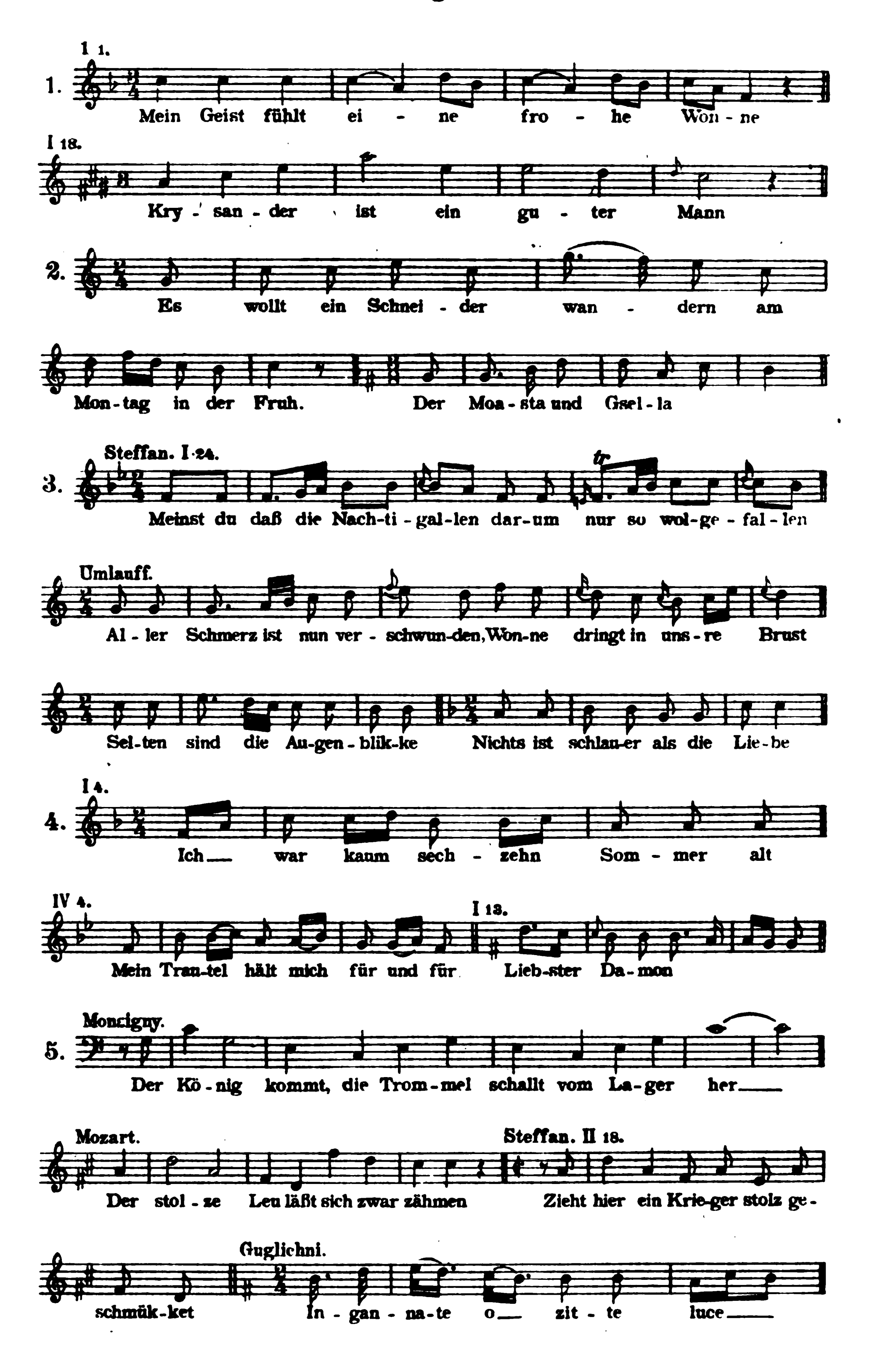



Fern von dir, wie fühl' ichs ängst-lich schla-gen,
nah bei dir, wie ist es so ver-zagt!
Die - ses Da - mon! hätt ich dir zu sa-gen,
und viel - leicht hab ich zu viel ge-sagt,
sf
und viel - leicht hab ich zu viel ge-sagt.

I. In Abwesenheit des Geliebten zu singen. (Blumauer)
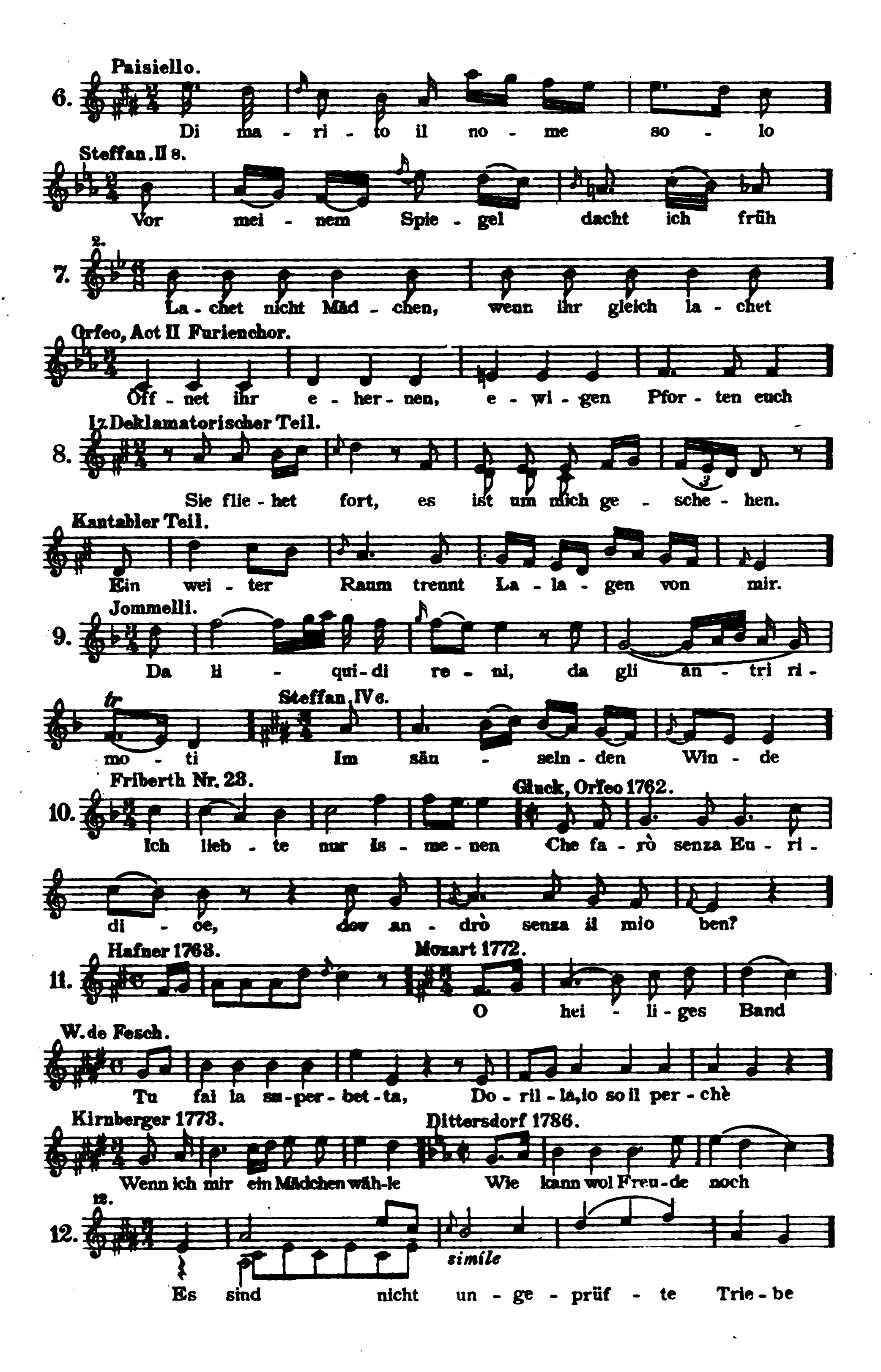
Holzer, XII Lieder 1787.
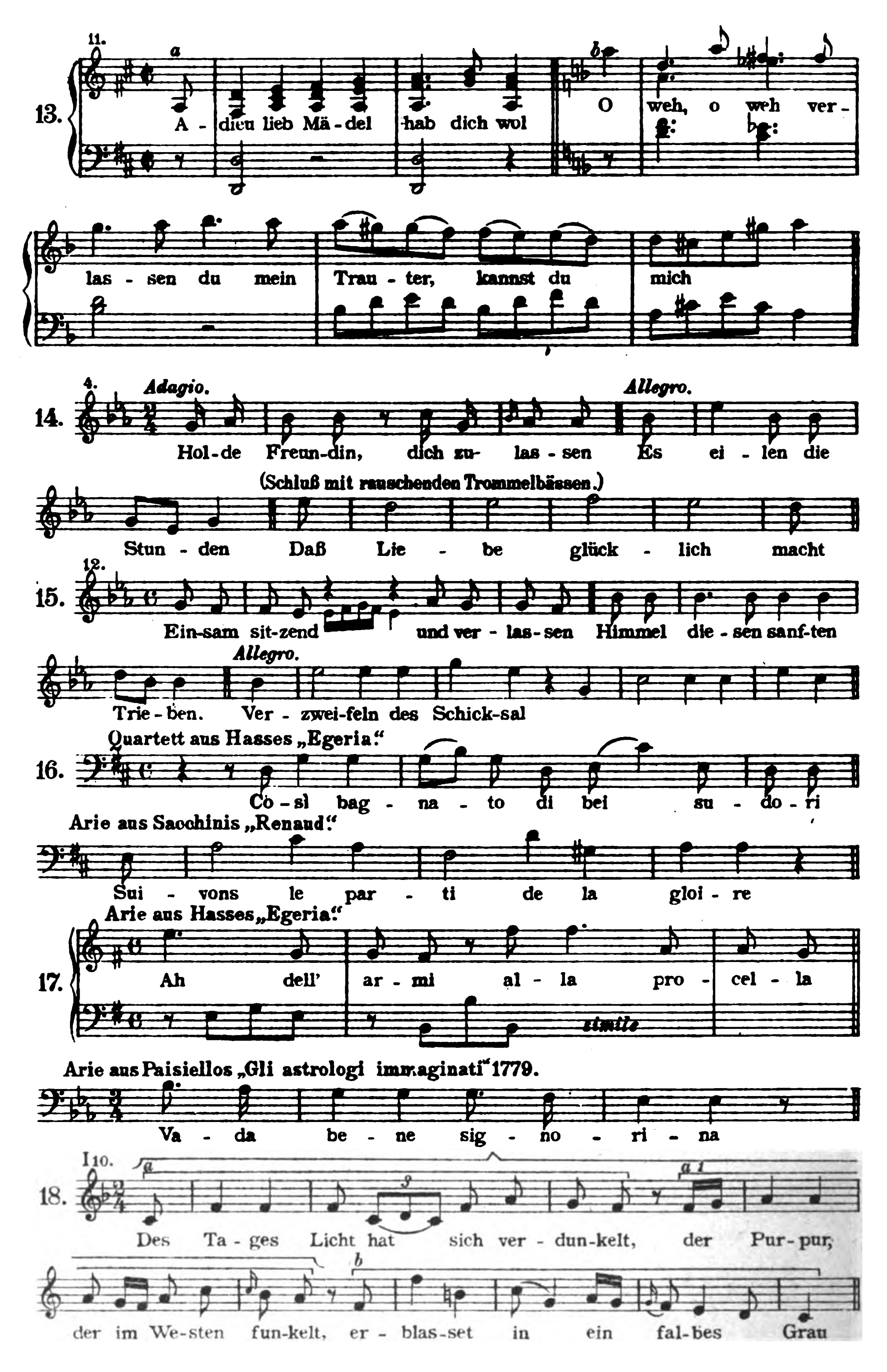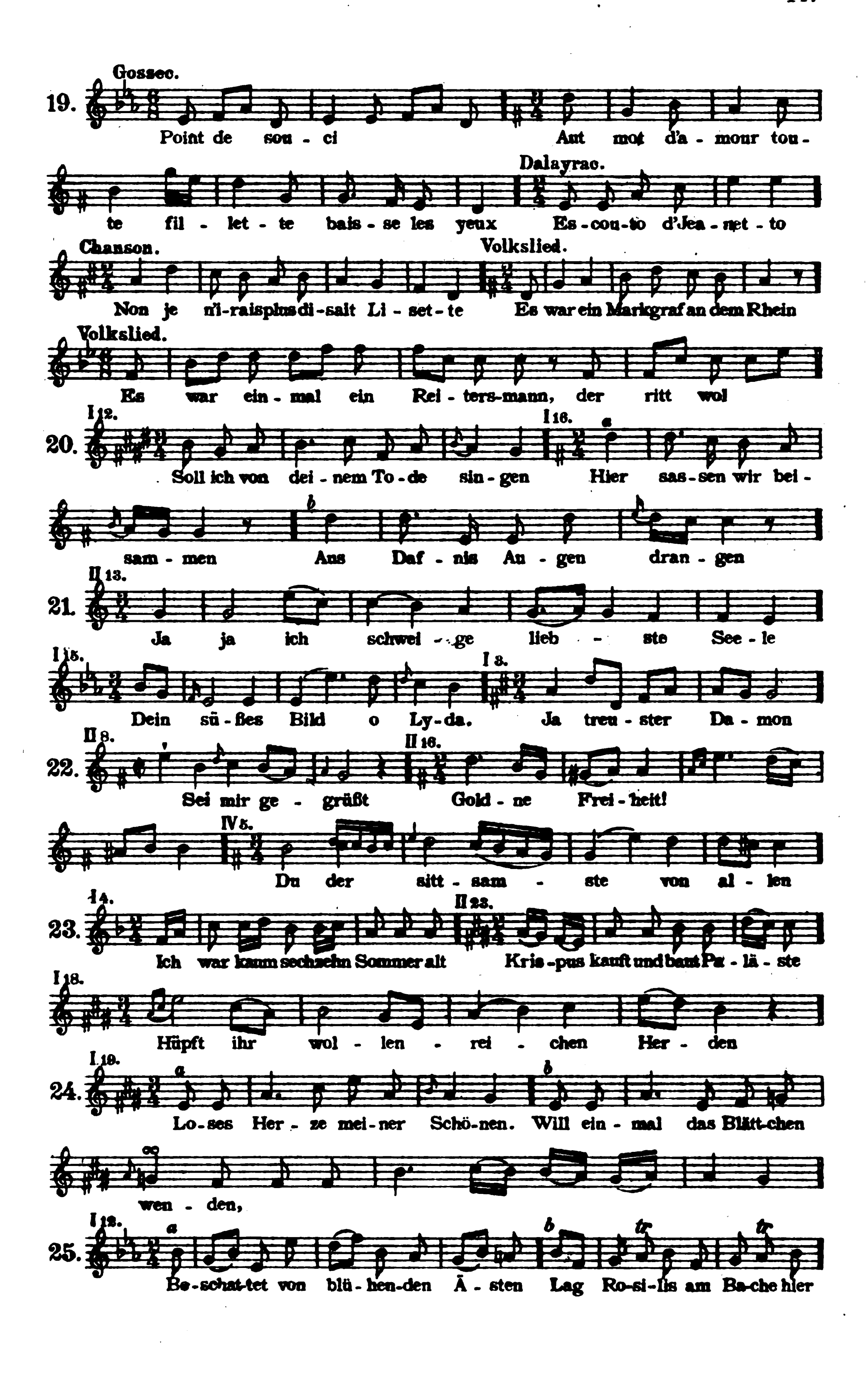


Beilage B.
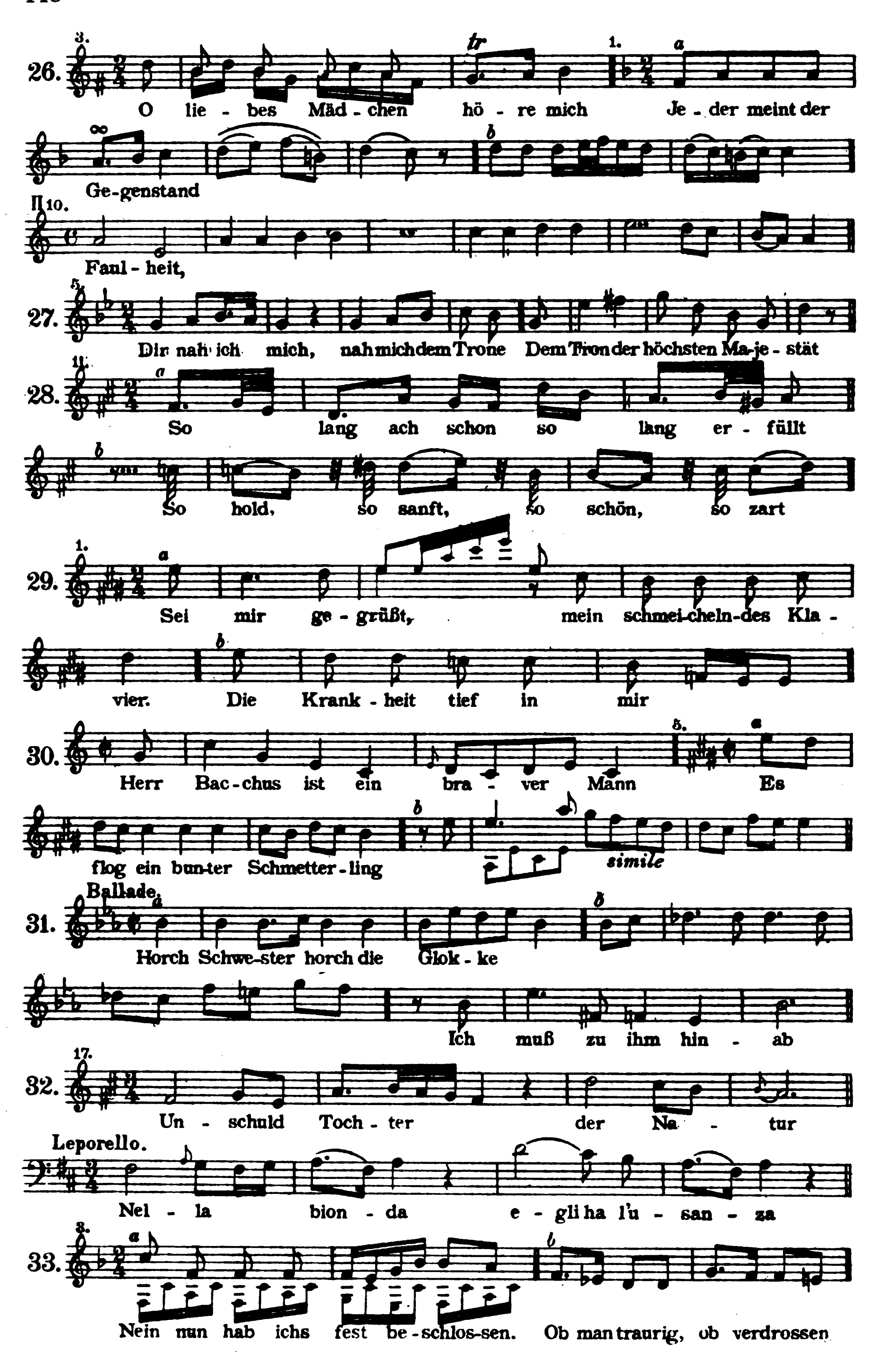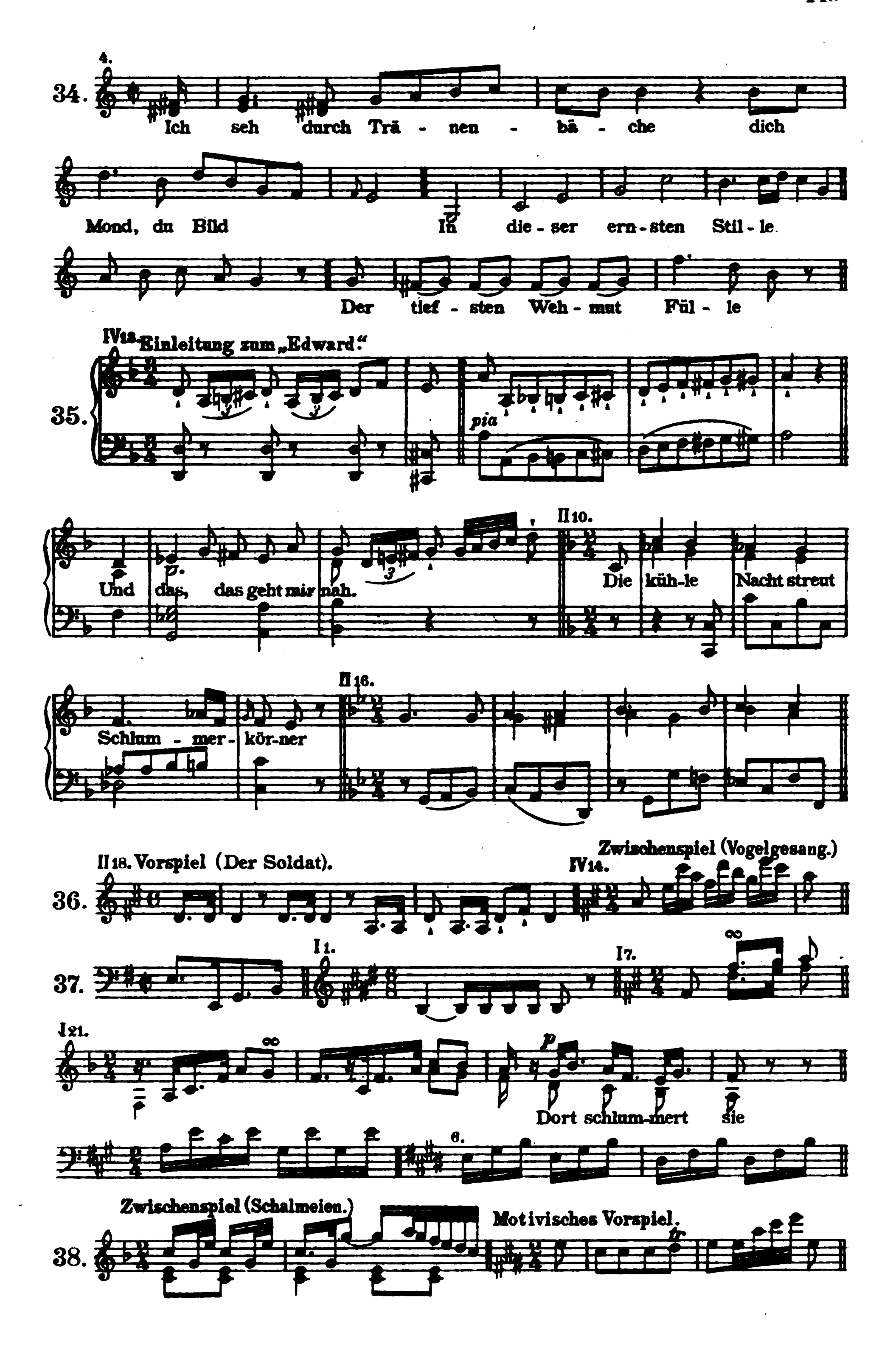


I 1.
1.
Mein Geist fühlt ei - ne fro - he Won - ne
I 18.
Kry - san - der ist ein gu - ter Mann
2.
Es wollt ein Schnei - der wan - dern am
Mon - tag in der Fruh. Der Moa - sta und Gsel - la
Steffan. I 24.
3.
Meinst du daß die Nach - ti - gal - len dar - um nur so wol - ge - fal - len
Umlauff.
Al - ler Schmerz ist nun ver - schwun - den, Won - ne dringt in uns - re Brust
Sel - ten sind die Au - gen - blik - ke Nichts ist schlau - er als die Lie - be
I 4.
4.
Ich war kaum sech - zehn Som - mer alt
IV 4.
Mein Trau - tel hält mich für und für
I 13.
Lieb - ster Da - mon
Monzigny.
5.
Der Kö - nig kommt, die Trom - mel schallt vom La - ger her
Mozart.
Der stol - ze Leu läßt sich zwar zähmen
Steffan. II 18.
Zieht hier ein Krie - ger stolz ge - schmük - ket
Guglichni.
In - gan - na - te o zit - te luce
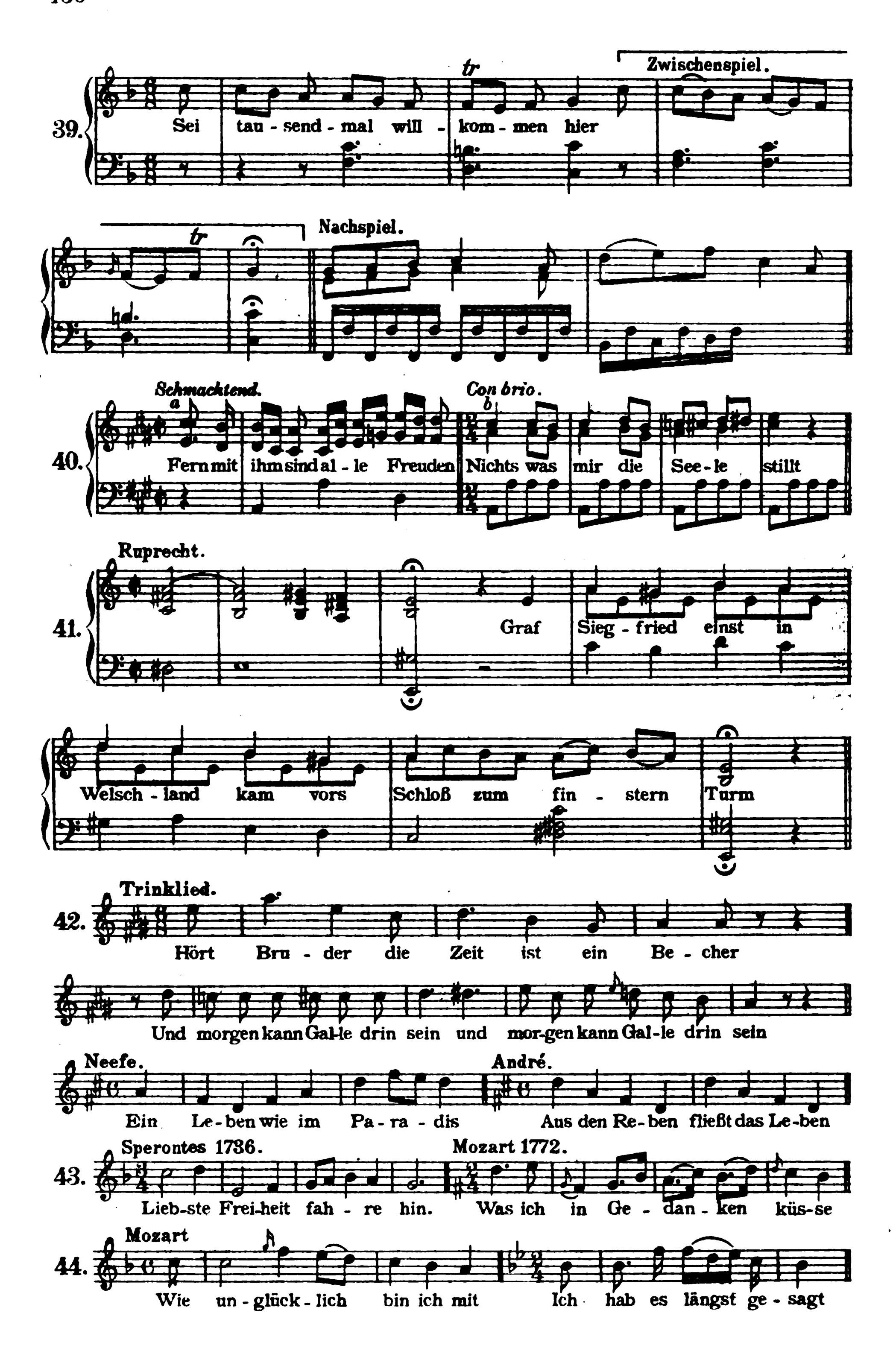

Paisiello.
6.
Di ma - ri - to il no - me so - lo
Steffan. II 8.
Vor mei - nem Spie - gel dacht ich früh
2.
7.
La - chet nicht Mäd - chen, wenn ihr gleich la - chet
Orfeo, Act II Furienchor.
Öff - net ihr e - her - nen, e - wi - gen Pfor - ten euch
17. Deklamatorischer Teil.
8.
Sie flie - het fort, es ist um mich ge - sche - hen.
Kantabler Teil.
Ein wei - ter Raum trennt La - la - gen von mir.
Jommelli.
9.
Da li - qui - di re - ni, da gli an - tri ri -
tr
Steffan IV 6.
mo - ti Im sän - seln - den Win - de
Friberth Nr. 23.
Gluck, Orfeo 1762.
10.
Ich lieb - te nur Is - me - nen Che fa - rò senza Eu - ri -
di - ce, dov an - drò senza il mio ben?
Hafner 1768.
Mozart 1772.
11.
O hei - li - ges Band
W. de Fesch.
Tu fai la su - per - bet - ta, Do - ril - la, io so il per - chè
Kirnberger 1778.
Dittersdorf 1786.
Wenn ich mir ein Mädchen wäh - le Wie kann wol Freu - de noch
12.
12.
simile
Es sind nicht un - ge - prüf - te Trie - be
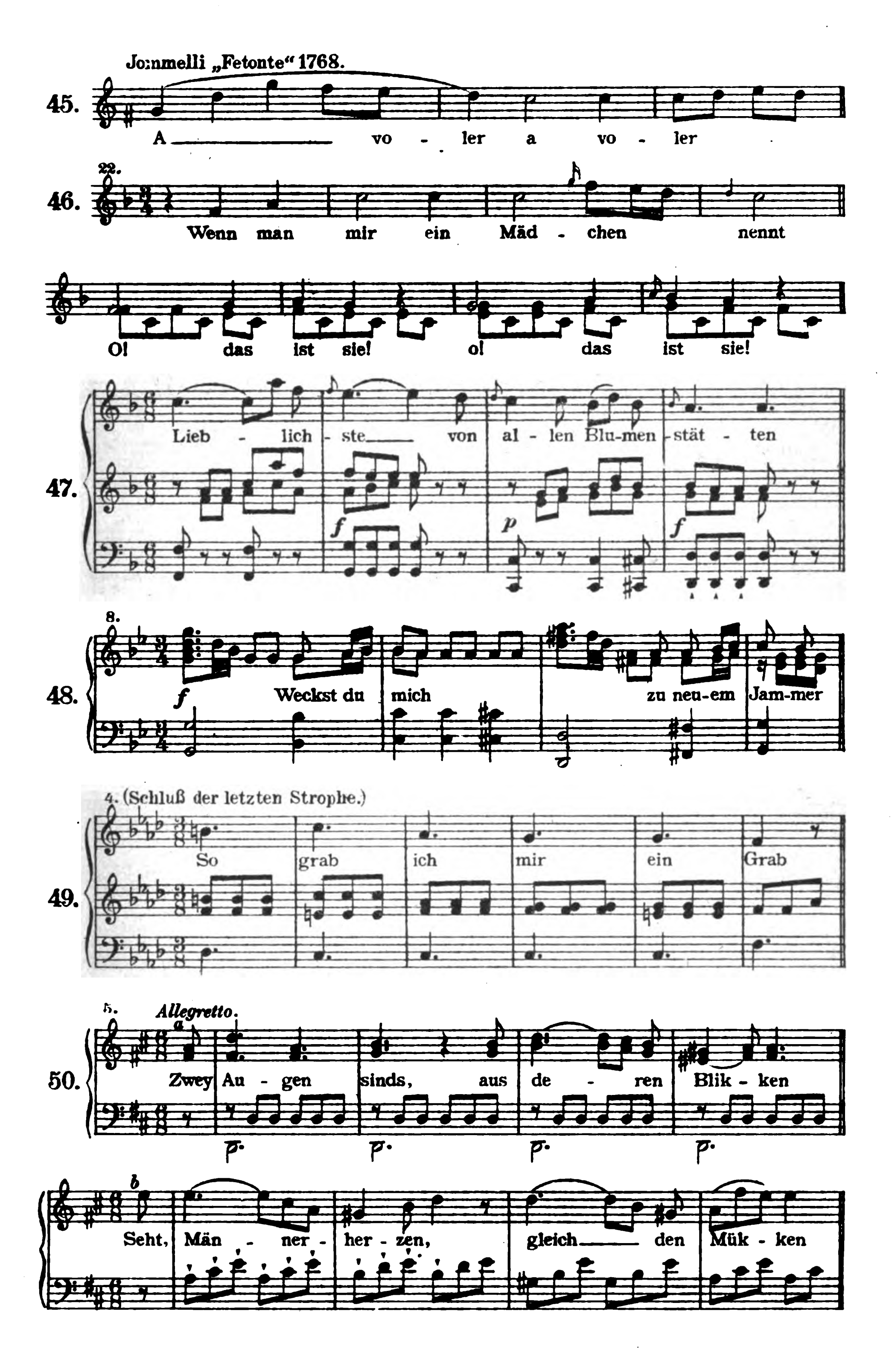

11.
13.
A - dieu lieb Mä - del hab dich wol
O weh, o weh ver - las - sen du mein Trau - ter, kannst du mich
4. Adagio.
Allegro.
14.
Hol - de Freun - din, dich zu - las - sen
Es ei - len die Stun - den Daß Lie - be glück - lich macht
(Schluß mit rauschenden Trommelbässen.)
12.
15.
Ein - sam sit - zend und ver - las - sen Himmel die - sen sanf - ten Trie - ben.
Allegro.
Ver - zwei - feln des Schick - sal
Quartett aus Hasses „Egeria."
16.
Co - sì bag - na - to di bei su - do - ri
Arie aus Sacchinis „Renaud."
Sui - vons le par - ti de la gloi - re
Arie aus Hasses „Egeria."
17.
Ah dell' ar - mi al - la pro - cel - la
simile
Arie aus Paisiellos „Gli astrologi immaginati" 1779.
Va - da be - ne sig - no - ri - na
I10.
18.
Des Ta - ges Licht hat sich ver - dun - kelt, der Pur - pur, der im We - sten fun - kelt, er - blas - set in ein fal - bes Grau


19. Gossec.
Point de sou - ci Aut mot d'a - mour tou -
te fil - let - te bais - se les yeux
Dalayrac.
Es - cou - to d'Jea - net - to
Chanson.
Non je n'i - rais plus di - sait Li - set - te
Volkslied.
Es war ein Markgraf an dem Rhein
Volkslied.
Es war ein - mal ein Rei - ters - mann, der ritt wol
20. I 12.
Soll ich von dei - nem To - de sin - gen
I 16.
Hier sas - sen wir bei - sam - men
Aus Daf - nis Au - gen dran - gen
21. II 13.
Ja ja ich schwei - ge lieb - ste See - le
I 15.
Dein sü - ßes Bild o Ly - da.
I 3.
Ja treu - ster Da - mon
22. II 8.
Sei mir ge - grüßt
II 16.
Gold - ne Frei - heit!
IV 5.
Du der sitt - sam - ste von al - len
23. I 4.
Ich war kaum sechzehn Sommer alt
II 23.
Kris - pus kauft und baut Pa - lä - ste
I 18.
Hüpft ihr wol - len - rei - chen Her - den
24. I 19.
Lo - ses Her - ze mei - ner Schö - nen. Will ein - mal das Blätt - chen wen - den,
25. I 12.
Be - schat - tet von blü - hen - den Ä - sten Lag Ro - si - lis am Ba - che hier


26.
O lie - bes Mäd - chen hö - re mich Je - der meint der
Ge-genstand
II 10.
Faul - heit,
27.
Dir nah ich mich, nah mich dem Trone Dem Tron der höchsten Ma-je - stät
28.
So lang ach schon so lang er - füllt
So hold, so sanft, so schön, so zart
29.
Sei mir ge - grüßt, mein schmei-cheln-des Kla -
vier. Die Krank - heit tief in mir
30.
Herr Bac-chus ist ein bra - ver Mann Es
flog ein bun-ter Schmetter-ling
simile
Ballade.
31.
Horch Schwe-ster horch die Glok - ke
Ich muß zu ihm hin - ab
32.
Un - schuld Toch - ter der Na - tur
Leporello.
Nel - la bion - da e - gli ha l'u - san - za
33.
Nein nun hab ichs fest be-schlos-sen. Ob man traurig, ob verdrossen


34.
Ich seh durch Trä - nen - bä - che dich
Mond, du Bild In die - ser ern - sten Stil - le.
Der tief - sten Weh - mut Fül - le
IV12. Einleitung zum „Edward."
35.
pia
Und das, das geht mir nah.
II10.
Die küh-le Nacht streut
Schlum - mer - kör-ner
II16.
II18. Vorspiel (Der Soldat).
36.
IV14.
Zwischenspiel (Vogelgesang.)
37.
I1.
I7.
I21.
Dort schlum-mert sie
Zwischenspiel (Schalmeien.)
38.
Motivisches Vorspiel.


39.
Zwischenspiel.
Sei tau - send - mal will - kom - men hier
Nachspiel.
Schmachtend.
Con brio.
40.
Fern mit ihm sind al - le Freuden Nichts was mir die See - le stillt
Ruprecht.
41.
Graf Sieg - fried einst in
Welsch - land kam vors Schloß zum fin - stern Turm
Trinklied.
42.
Hört Bru - der die Zeit ist ein Be - cher
Und morgen kann Gal-le drin sein und mor-gen kann Gal-le drin sein
Neefe.
Ein Le - ben wie im Pa - ra - dis
André.
Aus den Re - ben fließt das Le - ben
Sperontes 1736.
43.
Lieb-ste Frei-heit fah - re hin.
Mozart 1772.
Was ich in Ge - dan - ken küs-se
Mozart
44.
Wie un - glück - lich bin ich mit
Ich hab es längst ge - sagt


Jommelli „Fetonte“ 1768.
45.
A vo - ler a vo - ler
22.
46.
Wenn man mir ein Mäd - chen nennt
O! das ist sie! o! das ist sie!
Lieb - lich - ste von al - len Blu-men - stät - ten
47.
8.
48.
Weckst du mich zu neu-em Jam-mer
4. (Schluß der letzten Strophe.)
So grab ich mir ein Grab
49.
5. Allegretto.
50.
Zwey Au - gen sinds, aus de - ren Blik - ken
Seht, Män - ner - her - zen, gleich den Mük - ken


Stanford University Libraries
3 6105 006 617 992

